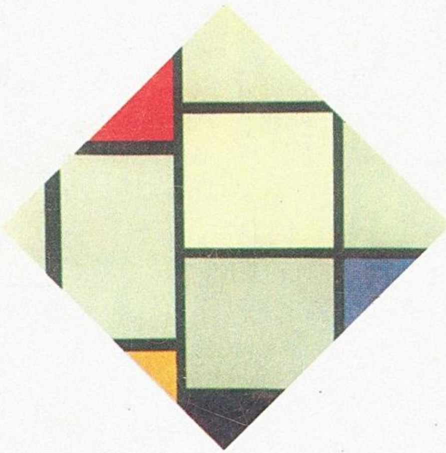
قراءة الرواية

مدخل إلى تقنيات التفسير

روجر ب . هينكل

56



ترجمة: د. صلاح رزق

الهيئة العامة
لقصور الثقافة

آفاق الترجمة

آفاق الترجمة
مايو ٩٩م

٥٦

الهيئة العامة
لقصور الثقافة

قراءة الرواية

تأليف : روجر ب. هينكل
ترجمة : د. صلاح رزق

لوحة الغلاف

للفنان موندريان

التصميم الأساس للغلاف

عمر جهان

رئيس مجلس الإدارة

د. مصطفى الرزاز

المشرف العام

على أبو شادى

رئيس التحرير

د. منى أبو سنة

مدير التحرير

عصمت قنديل

استشاريو التحرير

د. مراد وهبة

د. إبراهيم البحراوى

د. أحمد مستجير

المراسلات باسم مدير التحرير على العنوان التالى : ١٦ أ ش أمين سامى - القصر العينى - القاهرة . رقم بريدى ١١٥٦١

هذه هى الترجمة العربية الأولى لكتاب

READING THE NOVEL

An introduction to the techniques of Interpreting Fiction

الطبعة الثانية

المؤلف

مؤلف هذا الكتاب روجرب. هينكل Roger B. Henkle أستاذ أمريكى للأدب الإنجليزى بجامعة براون. ولد فى لينكولن Lincoln فى منتصف ديسمبر ١٩٣٥ وحصل على بكالوريوس الآداب من جامعة نبراسكا سنة ١٩٥٦ وعلى شهادة.L.L.B من جامعة هارفارد سنة ١٩٥٩. وعلى الدكتوراة من جامعة ستانفورد. Stanhford Univسنة ١٩٦٨ عمل وكيلاً لمؤسسة قانونية من ١٩٥٩ حتى ١٩٦٤ ثم عين أستاذاً مساعداً بجامعة براون سنة ١٩٦٨ حتى سنة ١٩٧٠ ثم أستاذاً مشاركاً فأستاذاً للأدب الإنجليزى بها. عين عضواً بالهيئة القومية لمراجعة المنح الداخلية فى الإنسانيات سنة ١٩٧٠ ثم تولى إدارة تحرير الرواية فى منتدى القصة منذ سنة ١٩٦٩ حتى الآن. كما أنه عضو الجمعية الأمريكية اللغويات الحديثة، ونال تكريم جمعية الإنسانيات المذكورة سنة ١٩٨٢..

شارك فى كتاب

High Art and Low Amusement. C.N. Patter1976

وكتاب

Comedy in Gravety's Rainbow, Indiana Univ. press 1978

وكتاب

Comedy and Culture : Englad 1802-1900 Princeton Univ. press1986.

وله إسهامات فى كثير من المجلات منها.

Sewanee Review
Virginia Quarterly Reviw
Mosaic

وغيرها.

مقدمة المؤلف

لقد تكشف لي، من خلال تجربتي في تدريس القصة، كما تكشف لكثير من الزملاء المشتغلين بهذا الأمر.. أن كثرة كثيرة من القراء، بما في ذلك من وصلوا إلى المستوى الجامعي، لا يعرفون كيف يسلكون السبل الصحيحة في قراءة القصة.. بل حتى هؤلاء الذين أنهوا البرامج المتعلقة بدراسة القصة يواجهون المشكلة ذاتها.

وربما كان بإمكاننا جميعاً إدراك المغزى العام لمعظم الكتب أو الأعمال التي نقرؤها.. غير أن وسائلها في إحداث التأثير في مواقف القراء وقيمهم، وما تصطنعه من ضروب التشخيص والتصوير والتشكيل اللغوي تبدو - بالنسبة للقراء - أموراً صعبة إلى حد كبير.

قد يعمد معظمنا إلى نوع من القراءة غير النقدية، ولكن سرعان ما نحس أننا نفقد - في الغالب - كثيراً من أبعاد التعقيد الخصب والدقة في الرواية ومن ناحية أخرى، يبدو النقد الأدبي - بالنسبة لكثير من الناس - عملية ذهنية صعبة وغامضة لا يمكن - فيما يعتقدون - أن يفلحوا في النهوض بها.

إن الأساس الذي ينطلق منه هذا الكتاب هو أن بإمكان كل قارئ ذكي أن يتعلم - على نحو منطقي موضوعي - قراءة الرواية قراءة نقدية. ولذا عنيت - في الفصل الأول - بالكشف عن المناهج: عمّ نبحث؟ ماذا نلتقط ونسجل ؟ كيف نوظف الاستجابات الخاصة بأحد

الشخوص؟ كيف نربط بين عناصر المادة المقدمة؟ ثم تولى هذا الفصل - بعد ذلك- شرح عناصر الرواية : التشخيص، البناء ، المشهد. وتبين السبل التي صممت بها بحيث تكون أساساً صالحاً لفهم أية رواية خلال عملية قراءتها.

إن هذا الكتاب يرمى إلى تجاوز دوره فى صلاحيته للاعتماد عليه داخل قاعات الدرس إلى أهمية الإفادة منه خارجها. لقد أعد الإعداد الذى يجعله صالحاً للتطبيق مع كل رواية جيدة، وليس وقفا على نوع معين، أو برنامج دراسى خاص. لقد أعد كى يكون إضافة فعّالة لما هو مطروح من مداخل دراسة الرواية. إنه مرجع، أو مدخل، يمكننا استثماره والاعتماد عليه إلى حد كبير.

لقد وجدت معظم الدراسات التى تعنى بالقراءة النقدية تسلك أحد سبيلين: فإما أن تتخذ من مجموعات القصص القصيرة أو المقتطفات الروائية ما تعتمد عليه فى تحقيق ما تنشده من إيضاح المداخل المتعددة للقراءة النقدية. وإما أن تسوق ملخصات المقالات النقدية النظرية المعنية بدراسة الرواية. وغالباً ما يتطلب المسلك الأول الإحاطة بالقصة أو الرواية التى يتم تناولها حتى تتضح الأفكار النقدية المقدمة بقدرٍ كافٍ. وهذا ما يكبل مسيرة المعلم فلا يستطيع منه فكاكاً. أما المسلك الآخر فيتمثل، غالباً، فى مجموعة من المقالات التى أعدت كى تناسب نوعاً خاصاً من القراء الذين يتمتعون بقدرة فائقة على النظر العقلى والجدال. وهى ما كتبت - فى الأساس - إلا للدوريات النقدية المتخصصة.

وكتابى هذا يتجنب ـ فيما أعتقد ـ ما يؤخذ على هذين النمطين من الكتب؛ ذلك أن من الممكن قراءته باعتباره مذكرة تفسيرية لأى منهج علمى يعنى بدراسة أية فترة زمنية، أو أي نوع من أنوا ع الرواية يتخيره من يشتغل بتدريس القصة. كما أنه خطط منهجياً بحيث يقدم المفاهيم النقدية على نحو يتيح للدارسين الذين لا يقوون على الجدل العقلى أن يفهموها ويتمثلوها. ورغبة فى تفادى تقديم المصطلحات النقدية الحديثة بطريقة مجردة؛ تحريت ـ على سبيل المثال – تجلية الكيفية التى تمارس بها التأثير فى تجربة القراءة، وبيان الطريقة الخاصة التى تبلور بها توقعاتنا المتعلقة بشخصية بعينها. أو تستثير بها استجاباتنا الأخلاقية المرغوبة.

ولقد اعتمد كل فصل من فصول الكتاب فى تناول قضيته على نماذج من الروايات التى عادة ما يكون طلاب السنوات الجامعية الأولى قرأوها أو سمعوا بها. كما خطط كل فصل داخلياً بحيث يمنح الدارسين قدراً من الوعى بالخلفية المعينة على تبين ما ينبغى استكشافه حين يمارسون عملية قراءة الرواية بمفردهم.

إن بعض المداخل النقدية المستخدمة فى الكتاب، أو الملاحظات التى طرحت خلاله هى ثمرة تجربتى الخاصة عبر رحلة التدريس والقراءة والبحث، ومن ثم تضمن الكتاب قدراً ملحوظاً من المفاهيم النظرية. ولقد حاولت ـ من ناحية أخرى ـ أن أقدم للقراء كثيراً من الأفكار التى كتبت حول نظرية الفن ونقد الرواية. ولأجل هذا فإن الكتاب يحقق فائدة التفسير الضرورى لما يبرز من أفكار عبر القراءة

النقدية فى كل مراحلها تقريباً.

لقد قدمت - خلال الفصل الثانى بصفة خاصة - رؤية شمولية عامة، بتكثيف وتركيز شديدين، لجانب من مراحل تطور الرواية. كما ضمنت الكتاب ثبتا بالكتب والدراسات المعنية بدراسة الرواية، والتى من شأنها أن تمنح القراء المهتمين بالرواية فرصة توسيع دائرة دراستها بإتقان.

وأخيراً.. فإن هذا الكتاب قد وضع منهجياً بحيث يمكن التوجه إلى قراءته مباشرة باعتباره مدخلاً لقراءة الرواية. كما يمكن أن يكون جديراً بالاختيار باعتباره مرجعاً لدراسة مناهج القراءة النقدية. ولقد وقفت الفصل الثامن على تقديم موجز للتقنيات والملاحظات التى يجب أخذها فى الاعتبار عند القراءة والتى سبق تناولها تفصيلاً فى الفصول السابقة (*). إن الكتاب - على امتداده - ينطلق - فى كل موضع منه - من منطلق أساسى هو تفسير القص، وما دامت التقنيات النقدية توضع موضع التوظيف ، فلسوف يظل مصدراً متجدداً يمنحنا المزيد والمزيد من لذة القراءة.

Roger B . Henkle

(*) استغنت الترجمة عن إيراد هذا الفصل الختامى لما فيه - على وجازته - من تكرار ولغلبة الطابع التعليمى الصارم عليه. ثم إن الكاتب أوحى من خلال عنوانه بخروجه عن الحيز المنهجى للكتاب.

تقديم المترجم

مــازلت أومن بما عـرفناه بدءاً حين كنا ندرس الأنواع الأدبيــة دراسة نظرية تهدف إلى التحديد والتمييز من أن الرواية عمدة الأدب الموضوعى. ولقد وصفت الرواية - مع غيرها - بالموضوعية تمييزاً لها عما يقترن بالشعر من مقومات الذاتية. ولقد زاد الأمر تأكيداً لدى ما سمعته من عميد الرواية العربية نجيب محفوظ حين قال إن لكل رواية عندى ملفاً أشبـه بملف البـاحث الأكـاديمى، فلقـد كنت أجـمع لهـا المعلومـات والمادة الـلازمـة أدونهـا فى قـصـاصـات ورقـيـة شـبـيـهـة بقصـاصـات البـحث العلمى حـتى تتراءى لى مـكتملة فى ضـوء خطة محكمة كنت قد وضعتها لها فى البدء.

مـعنى ذلك أن المسـافـة بين المبـدع وعمله، ومـا يتـرتب عليـهـا من زاوية الرؤيـة أو منظورهـا تخـتلف فى حـال الكاتب الروائى عنهـا فى جـال الشـاعـر. ومن ثم أصـبح أمـر تشكل نظرية الفن فيـمـا يتـعلق بالكتـابة الروائيـة أيسـر وأقـرب إلى الاتفاق أو شبـه الاتـفـاق من أمـر نظرية الفن فيـمـا يتـعلق بـالشـعـر وانطلاقـاً من مـسـيـرة القـص التى صحبت الإنسان منذ القدم شفاهة وكتابة، واستـهداءً بأعمال المبرزين من رواد القـصـة الحـديثـة تشكلت الأسس العـامـة والملامح الجـوهـرية لنظريـة القص، وراح النقــاد يبلورونهــا فى وعى ودأب مــدركين لموضـوعـيـة النوع غـيـر مـتنازلين عن جـمـاليـة الفن. ذلك أن القـيـمـة الجمـاليـة تظل هـى الغاية المنشودة فـى كل عمل فنى أيا كـانت درجة

موضوعيته... بل إن هذه القيمة تسبق كل قيمة متوقعة.

وما دام «القص» يطلق حسب تعريف «جان لوفيف» على «كل قول يستحضر إلي الذهن عالماً مأخوذاً على محمل حقيقي في بعديه المادي والمعنوي، ويقع في زمان ومكان محددين، ويقدم في أغلب الأحيان معكوساً من خلال منظور شخصية أو أكثر، بالإضافة إلى منظور الراوي» (١)... فإن من الطبيعي أن ينشغل الدارسون بمسائل اللغة التي تكتب بها القصة وما قد تختص به، ويعنون باستكشاف العالم الذي تقدمه بما فيه من شخوص ومشاهد وأحداث، والوقوف على حدود الزمان وملامح المكان اللذين يشكلان الإطار الوجودي لهذا العالم. وكذلك لابد من تبين القيمة الخاصة المرهونة باختيار ضمير القص أو المنظور المتخير للسرد القصصي... رغم ما يتحتم اقتران دراسة هذه الأمور به من مرونة علمية تفتح الباب لكل اجتهاد ناضج أو تجريب واعٍ يشف عن فلسفة خاصة أو بصر فني لافت، أو إضافة بناءة من شأنها أن تخطو بمسيرة الفن خطوات مواكبة لحركة التغير والتواصل الدائبة في عالم الواقع المواشج دائماً للإبداع الروائي.

وأبادر فأنبه إلى أني لا أقصد مطلقاً بعالم الواقع وجوب الارتباط بالمرئي والمعلوم من أحداث ومشاهد الحياة الفعلية... بل ربما كان الواقع بالنسبة للروائي هو على حد قول ناتالي ساروت ـ «المجهول

---

(١) نقلاً عن سيزا أحمد قاسم في: بناء الرواية ـ الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٤ ص٢١. ولقد أوردت المؤلفة نص «لوفيف» في هوامشها ص ٢٣.

واللامرئى، هو ما يراه بمفرده، وما يبدو له أنه أول من يستطيع رصده. الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه مستلزماً طرائقاً وأشكالاً جديدة ليكشف عن نفسه»(١). ولأجل هذا يتشكل الواقع لدى الروائى «من عناصر متناثرة في فضاء العدم... عناصر ذات تشابك معقد وسديمى... لا تنبض بالحياة. فى كتلة الافتراضات والاحتمالات اللامتناهية هى تائهة، ووراء حجب المرئى والمبتذل والاتفاقى هى كامنة»(٢). وفى ضوء هذا تتعدد الخيوط الرابطة ما بين الفن والحياة محققة التواصل على نحو ما، كاشفة عن نمط أو مغزى معين فى الحياة... فالفن كما قال ب.أ. هيولم B.A. Hulme «ينقل الحياة»، ويتعين عليه أن يشعرنا بأن ما ينقل إلينا بالكلمات على الصحيفة حياة، أو يمت إلى الحياة بصلة ما على أية حال. أما الروايات التى لا تمدنا بهذا الشعور بالحياة، والتى لا نتجاوب معها بشحذ ملكاتنا... تلك الروايات قد تستحق بعض البحث، ولكنها حتماً لا تستحق طبعة ثانية. وفى الوقت نفسه لا تقتصر الرواية الجديدة على نقل الحياة فحسب، ولكنها تقول شيئاً عن الحياة، فهى تكشف عن نمط أو مغزى معين فى الحياة(٣).

---

(١) من حديث ساروت عن الواقع بالنسبة للروائى ضمن كتاب: الرواية والواقع الذى يتضمن مقالات لساروت وآلان روب جرييه وغيرهما. ترجمة رشيد بنحدو. الدار البيضاء سنة ١٩٨٨ ص ١٢.

(٢) السابق ـ نفس الصفحة.

(٣) أرنولد كيتل ـ مدخل إلى الأدب الروائى الإنجليزى. ترجمة لطيفة عاشور ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٤ ص ١٥.

ولأجل هذا يصح أن نقول مع أرنولد كيتل إن «لب أى رواية هو ما تقوله عن الحياة» (١) فأيما كان النمط الذى يقدمه الكاتب فهو فى نهاية الأمر «خلاصة رؤيته لما يحاول معالجته من الحياة»(٢).

ولكن المتابع اليقظ لمسيرة الحركة الإبداعية فى مختلف الفنون وجهود أجيالها؛ يلاحظ أن ضروباً من التجريب، أو مجرد الخروج على الماثل فى العطاء المطروح -تبدو عالية الصوت مثيرة للجلبة تحت مسميات عديدة، ومبررات ليست دوماً مقنعة. بل إنها تبلغ بالمرء درجة الإحساس بالغربة إزاء لغته وعالمه ومقومات الزمن والمكان فى ذلك العالم؛ حين يغمض لديه التعبير وتضطرب الدلالة التى يجتهد مخلصاً فى إدراكها بين طيات ما يقرأ من أعمال المبدعين أصحاب دعاوى التجريب والتحديث أو الريادة المزعومة. وعندئذٍ لا يملك المرء إلا أن يقول مع الفيلسوف الأمريكى رالف وولدن إمرسون: «إن فساد اللغة يعقب فساد الإنسان فعندما تتحطم بساطة اللغة واستقلالية الأفكار جراء طغيان الرغبات الثانوية كالمال والمتعة والسلطة والإطراء، فإن الزيف والنفاق يحلان بديلاً للعفوية والحقيقة، وتنعدم السيطرة على الطبيعة بصفتها مترجماً للإرادة لدرجة ما. ويتوقف خلق الصورة الجديدة وتتشوه الكلمات القديمة لتعبر عن أشياء بعيدة عنها»(٣).

---

(١) السابق ص ١٨

(٢) السابق - نفس الصفحة.

(٣) محسن جاسم الموسوى: عصر الرواية - الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٦ ص١٥١.

ومن الطبيعى أن ما أدرك الإبداع من مقومات التغير وآثار التجريب يصيب الموقف النقدى أو النظرية المتعلقة بهذا النوع أو ذاك بكثير من الاضطراب والخلل. وربما يكشف عن نقصه أو عدم صلاحيته. وهذا ما يقرره بيرانديلو فيما ينقل عنه بول ويست فى دراسته للرواية الحديثة حين يقول(١): «ويبدو لى أن كل شئ جدلى، وكل موقف نقدى أو نظرية فى ميدان الفن، يتعرض باستمرار إلى خطر إفساد نظامه وانقلابه رأساً على عقب، أو أن يبقى حائراً إزاء العمل الأدبى المبتدع المضطرب المظهر، فى حالة الاستمرار على إعطاء الفروض وتطويرها بانتظام وبتجريد. على شكل أوليات ونتائج، سواء تمت مناقشة الفروض والتطويرات طبقا للمعايير العقلية أو الأخلاقية، أو حتى إذا نوقشت من وجهة نظر جمالية».

إذا صح هذا؛ وهو صحيح فى ضوء المشاهد من حركية الإبداع وتطور الفن بخطى متلاحقة فى القرن الأخير، بدت قيمة الدراسة التى نقدم ترجمتها هنا. ذلك لأننا نظل دوماً فى حاجة إلى أن نذكر أنفسنا بالثابت من أمر التنظير ما دام التنظير حتميًا، ونبدى من المرونة ما يتسع لقبول المتغير المتحول. فهذه الدراسة تلتقط الأسس الجوهرية العامة فى نظرية الرواية وتخصنها بالدراسة والتحليل اعتماداً على نصوص روائية لا خلاف نظرياً على قيمتها الفنية، بل إنها قد تجد من تقدير القارئ اللاحق ما يفوق تقدير القارئ الذى ينتمى إلى جيل سابق أو أجيال سابقة. وهى تعنى بما هو أجدر

(١) الرواية الحديثة جـ ١ ص ٧٢ ـ الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٦ الألف كتاب الثانى (١٩).

بالالتقاط والتأمل والتحليل فى النص الروائى المقروء، فيكون التقاطه وتأمله وتحليله سبيل استمداد أفضل ما يمكن أن تمد به الرواية قارئها. ولذا توشك أن تكون منهجاً فى القراءة أكثر مما هى نظرية فى الفن.. أو مدخلاً للتوصيف والتفسير والاستكشاف أكثر مما هى نظرية فى التقويم وسوق الأحكام.

من هنا كانت الدراسة دقيقة وموضوعية حين بادرت القارئ فى الفصل الأول منها بطرح السؤال: كيف نقرأ الرواية؟

يسوق الكاتب تصوره لنمط القراءة التى يراها منهجية، ومن شأنها خدمة القارئ وخدمة النص، فيتوجه مباشرة إلى استكشاف ما ينشده القارئ من وراء قراءة الرواية ماثلاً فى إدراك الشفرة الخاصة بالدلالة وتبين الأطر الفنية التى يقدم النص من خلالها وكيفية تحليل تلك الأطر. وتحديد ما هو جوهرى أساسى أو ما يبدو زائداً من شخوص الرواية وأحداثها. ويلمح الكاتب إلماحاً شديد الإيجاز إلى بعض المداخل المستخدمة فى استنطاق النص باعتبارها غريبة على القارئ العادى أو السطحى الذى لا يرى فى الرواية إلا سبيلاً من سبل التسلية أو الوجاهة الثقافية.

ويجتهد المؤلف معتمداً على ضرب الأمثلة من بعض الروايات الرائجة فى التدليل على أن القراءة الواعية التى تتجاوز أمر التسلية من شأنها أن تزيد المتعة لا أن تفسدها حين تمنح القارئ لذة من نوع راق، هى لذة إدراك النسق الخاص بالحدث، وبالذات حين يبدو

ذلك الحدث على قدر من الخلط المتعمد أو المنطق الفردى. كما أن الرواية يمكن أن تكون وسيلة إدراك مـهـرفى بمقدورها أن تزودنا برؤية صحيحة عن عالم الحياة والأحياء والعلاقات الإنسانية تفوق فى قدرتها على التأثير فينا ما يمكننا تحصيله من علم الاجتماع والتاريخ والنفس والإنسان.

ثم يكشف عن أهمية المنظور الفنى الذى يقدّم الحدث الروائى من خلاله، ويناقش ضروب الحكى المختلفة التى يمكن استخدامها فى القص. وما يمارسه الكتاب ـ اعتماداً على ذلك ـ من التحكم الذكى فى طبيعة استجاباتنا تجاه ما يقدمون لنا من شخصيات خلال أعمالهم الروائية، إنهم يضبطون العدسات التى نراقب عالم القصة من خلالها على وضع خاص من شأنه أن يوجه تيار أحاسيسنا وردود أفعالنا نحو وجهة بعينها. ويعتمد المؤلف فى هذا الفصل على رواية سول بلو Saul Bellow بصفة خاصة: هندرسون ملك المطر Henderson The Rain King للتعرف من خلال دراستها على تكنيك قراءة الرواية فيعمد إلى الالتفات إلى المراوحة الحتمية بين عالم الرواية وعالم التجربة الذاتية على نحو يكرس العوامل المشتركة بيننا وبين بطل القصة. ويتوقف الكاتب وقفات ذات مغزى خاص أمام لحظات البوح وحركة تيار اللاشعور، فيسجل ـ بتفصيل شديد ـ عبارات النجوى الذاتية التى يمكن أن تدخلنا الدائرة الخاصة بعالم الشخصية، وتمنحنا مفتاح فهمها، ومن ثم تقود

استجاباتنا إزاء وجهة معينة ويجتهد المؤلف فى تحليل نصى دؤوب لخطاب الشخصية خلال تلك اللحظات، ويلفتنا عبر هذا التحليل إلى أهمية تحديد الأشياء التى تبدو غير عادية أو لافتة فى إدراك الملامح الجوهرية لإحدى الشخصيات أو أحد المواقف. وإن كان يهوّن - عن قصد ووعى - من شأن الملاحظات الخاصة بالحبكة أو الخطوط العريضة للحدث إلا فى بعض الروايات التى يعمد كتابها إلى إيقاع نوع من الحيرة والإرباك اعتماداً على التداخل المثير فى بناء الحدث. ويحذر من سوء فهم المقصود بتحليل العمل عند بعض القراء أو النقاد الذين يتوهمون أن إعادة سرد أحداث الرواية بعباراتهم الخاصة يدخل في باب التحليل من قريب أو بعيد. كما يؤكد أن القارئ المتواضع الذكاء بمقدوره إدراك الأبعاد الأساسية للحبكة فى معظم الروايات، فالأمر لا يحتاج إلى ناقد أو جهد نقدى ينفق فى هذا الصدد.

وبقدر ما يصرف النظر عن هذه الأمور ينبه إلى أهمية طرح الأسئلة المتعلقة بما يمكن أن يكون عليه الشكل الفنى لهذه الرواية أو تلك، فليس من الحكمة أن نقصر اهتمامنا على تلك الملاحظات المتعلقة بالمضمون؛ إذ من الوارد ألا تقودنا تلك الملاحظات إلى المضمون الحقيقى، ثم إن الكتاب المهرة غالباً ما يسلكون إلى غاياتهم سبلاً غامضة معقدة. وربما كان أفضل مسلك وأسلمه يمكن أن يسلكه القارئ الناقد فى هذا الشأن هو أن يقيد الملاحظات التى

تؤيد ما يتوقعه، وفى مواجهتها، وبنفس الاهتمام يقيد الملاحظات التى تنقضها أو تثير الشك فيما يتوقعه.

وعبر الرحلة المجتهدة للتحليل وتسجيل الملاحظات يحرص الناقد على عدم إفلات الكلمات أو التعبيرات ذات الطابع الخاص التى يمكن اتخاذها مؤشرات للتفسير. فعلى سبيل المثال جين يصف الراوى مشهد بطل الرواية وهو يردد «أريد...أريد» يطرح الناقد القارئ احتمالات كونه لم يحقق بعد ما يطمح إلي تحقيقه، أو كونه - ثانياً - بالغ الحب لذاته، أو ربما يشير ذلك إلى مدى النقص وفرط الملل فى حياته... إن السؤال عما يريده تحديداً يطرح نفسه... أهو المزيد من الحب... الثروة... السعادة... احترام الذات؟ وعلى هذا النحو يختبر القارئ العديد من المفاهيم والنظريات المعرفية من خلال جهد حيوى لإدراك الخلاصة الصافية أو الجوهر النقى الذى يبدو الأنسب والأصوب. ومثل هذا الجهد الحيوى جدير بأن يثمر فكراً ويمنح العمل قيمة، ويجعل قراءة الرواية سبيل تركيز لفكر المرء وإنمائه وتوظيف ثقافته، أو استدعاء بعض النصوص الأخرى القديمة أو الحديثة التى من شأنها أن تخصب القراءة، وتعين على دقة التفسير.

إن مجموع الملاحظات الملتقطة والإشارات اللافتة يشكل منظومة كلية جديرة بالنظر والتأمل والاسترجاع، واستثارة مزيد من الأسئلة؛ بغية إدراك مقولات مترابطة أو أفكار كلية ينتجها التفاعل الناتج عن

دلالة هذه الملاحظات مع الخلفية المعرفية والمفاهيم أو المقولات التى تمنحها بعض الحقول المعرفية الخاصة، أو النصوص ذات الطابع المميز. إنها عملية تشبه ما يفعله ضابط البوليس السرى حين يضع يده على بعض الأشياء؛ فيمعن النظر فيها محاولاً حل شفرتها وتبين مدى تواصل الخيوط الرابطة بينها ووجهة الأسهم التى تقود إليها.

واستجابة لروح المنهج العلمى لابد من اختبار صحة الفروض التى انتهى إليها هذا الجهد الحيوى البناء من خلال مواجهة الملاحظات التى قد لا تنسجم مع ما انتهينا إليه من تفسير. وهنا لا ينتفى احتمال وجود بعد ثان إلى جوار البعد الأول الذى اتجه إليه التفسير بحيث نجد نوعاً من الدعم المتبادل بين البعدين اللذين يسيران فى اتجاه واحد أو يخدمان قضية واحدة ربما كان لها جانب فردى وآخر جمعى. المهم ألا يسرع القارئ إلى الإحساس بالإحباط أو الرغبة فى التراجع عندما يتبين جانباً من التضارب أو التناقض فيما استخرج من ملاحظات. وربما تعلق إدراك ماهية الشكل الفنى للرواية بمدى إمكان التوفيق بين ملامح التناقض الظاهرة التى لا تنسجم مع قراءتنا للرواية، وباختبار مدى انسجام هدف القراءة مع استجاباتنا تجاه الشخوص وخبراتهم أو مع فهمنا الخاص للعمل، وعندئذ يمنحنا الفهم النقدى قدراً من المتعة أو الإثارة لا حد له.

وفى نهاية هذا الفصل يلتفت الكاتب إلى الإجابة عن سؤالين مثارين، يتعلق أولهما بما يقدمه التحليل، ويبدو - فى رأى بعض

القراء المتعجلين ـ غير موجود بالفعل فى النص. وأما الثانى فيتعلق بمدى قصد الكاتب إلى كل ذلك الذى ناقشه التحليل أو كشف عنه. ويبدو السؤال الأول أيسرهما، فى نظره، فيجيب عنه إجابة موضوعية حين يطرح احتمال أن نكون قد كلفنا تحليلنا فوق ما يحتمل، وهذا أمر يوجب علينا إعادة النظر فى مسلكنا التحليلى. ولكن الاحتمال الآخر الذى نجد فى ضوئه، وفى ضوء القراءة الواعية الأمنية، جانباً من سلوك الشخصيات ومواقفها مما يدعم تفسيرنا وجانباً آخر يرشح تفسيراً مغايراً؛ فالمخرج فيه أن من الوارد أن يكون المؤلف قد عمد إلى إنشاء هذا الجانب من الغموض، أو أصاب تجارب الشخصية وتجاربها قدراً من التغير عبر مسيرة الرواية. ولابد من أخذه فى الاعتبار. وأما السؤال الثانى عن كون المؤلف عمد إلى كل ذلك الذى تكشف عنه القراءة النقدية للرواية فيراه سؤالاً مخادعاً، ويقول فى الرد عليه: «إن الفن ـ بحكم طبيعته الأصلية ـ يفسح المجال لكل ما تفجره اللغة، وتستثيره مشاهد الحدث وأنماط السلوك فينا من استجابات. وبسبب من القدرة على خطاب أناس متعددين بوسائل متعددة؛ ينهض جانب كبير من مقومات خلود الفن العظيم إننا مطالبون فقط بألا ننحرف بمهمة الفن، وعندئذ لنا أن نفسر النص مسترشدين بحسنا الفنى وأمانتنا العلمية، ومستعينين بثراء عقولنا الخاصة.

وحين يتضح المنهج وتتبين خطوات مسيرة القراءة يلزم القارئ

معرفة ناضجة بأنواع الرواية، وهذا ما تناوله الكاتب فى الفصل الثانى من الكتاب. ويكشف المؤلف - منذ الفقرة الأولى - أن الأمر ليس أمر مضمون، أو عالم خاص. أو شريحة بعينها، أو حتى أمر بناء أو قالب خاص... إنما الأمر الذى يمارس فعاليته فى تمييز أنواع الرواية هو أمر فنى يتعلق بمقومات التشكيل الفنى. أو الطريقة الخاصة التى تقدم بها مادة الرواية. ولذا يتساءل: متى تفتقد الرواية مقومات كونها رواية؟ هل ثمة شكل مثالى للرواية؟ وما هو؟ ويزيد الأمر تحديداً حين يقرر أن مدخلنا لدراسة الفروق المتعلقة بالشكل الروائى مرهون بالسؤال: كيف يقودنا الشكل إلى ما ينبغى علينا أن ننشده فى الرواية؟

ومن منظور فنى أولا، ولمحة تاريخية ثانيا؛ يقدم أنماطاً روائية مختلفة يمكن الاعتماد عليها فى تحديد نوع الرواية. إن الانطلاق من الوعى بما ينصب عليه الاهتمام فى العمل يشكل المدخل الصحيح لدراسته. وحيث إن الأعمال الروائية تتفاوت فيما تصرف إليه اهتمامها، أو يوجه إليه مبدعوها أنظارهم؛ يتفاوت التصنيف ويختلف النوع. فثمة روايات ينصب الاهتمام فيها على النمط العقلى أو الشعورى لإحدى الشخصيات، فى حين تشغل أعمال أخرى بالطبيعة الخاصة بمجتمع ما، أو تعنى بفكرة فلسفية مجردة. وربما حرصت أعمال أخرى على أن تبدو واقعية اعتماداً على تقديم شخصيات تبلغ درجة من التعقيد والتركيب تؤهلهم لأن يكونوا شبيهين بأشخاص

الحياة الحقيقية. وقد نقرأ أعمالاً أخرى بالعالم الداخلى أو السفلى الذى يبدو خارقاً للطبيعة على نحو ما... ولا شك أن الولوج إلى عالم هذه الروايات جميعاً ابتغاء دراستها دراسة صحيحة من مدخل واحد سوف يقودنا إلى الوقوع فى الخطأ، أو الاستغراق فيما لا طائل وراءه. بعبارة أخرى... إن الإدراك الواعى لخصوصية الطريقة التى تقدم بها المادة الروائية هو الذى يضمن سلامة التفسير للظاهرة التى قد توهم بغير المراد الحقيقى؛ فلو أن إحدى الشخصيات الروائية المحورية قدمت بدقة وشمول؛ كى تمثل فكرة معينة، فمن خطل التفسير أن نتناولها باعتبارها نموذجاً للشخصية المعقدة أو الشخصية الواقعية. ولو أن العالم الخاص بإحدى الروايات استمد ملامحه من عالم الأحلام والعجائب؛ فمن العبث أن نستبين من خلاله صورة لأنماط السلوك الاجتماعى المعاصر.

ويلفتنا الكاتب إلى أنه يتعمد تجنب استخدام مصطلح «شكل» ويستبدل به مصطلح «نمط» أو «أسلوب» لاقتران الأول بقضية البناء والقالب، فى حيث يقصد بالثانى الدلالة على المنهج الخاص أو الطريقة التى قدمت بها مادة الرواية. وفى ضوء هذا يقترح للرواية أربعة أنواع أو أنماط رئيسية هى:

- الرواية الاجتماعية.
- الرواية النفسية.
- الرواية الرمزية.

ـ الرواية الرومانسية الجديدة.

ومن الأهمية بمكان أن ندرك أن التصنيف المقترح ليس جامعاً مانعاً وإن أمكننا الاطمئنان إلى أن معظم الأعمال الروائية يمكن أن يندرج تحت أحد هذه الأنواع. كما أنه من الوارد صحة اعتبار عمل روائى واحد منتمياً إلى أكثر من نوع واحد من هذه الأنواع؛ فالأمر نسبى، والظاهرة البينة قد تتعدد محاورها أو تحتمل أكثر من رؤية وتفسير. وهل ثمة ما يمنع اتضاح البعد الرمزى فى رواية اجتماعية أو نفسية؟

وإذا كانت الرواية الاجتماعية ظلت النمط السائد خلال القرنين الماضيين على نحو ما نلاحظ فى الأعمال الكبيرة ذات الرؤية الشمولية مثل أعمال ديكنز وهاردى وتولستوى... وغيرهم؛ فإن القرن الحالى شهد تفوقاً ورواجاً للرواية النفسية والرمزية والرومانسية الجديدة

ويتخير الكاتب رواية Rabbit Run لجون أبديك John Ubdick نموذجاً للرواية الاجتماعية. فيدأب فى تحليلها من المدخل الذى يراه سبيلاً إلى تحقيق الغاية المنشودة، ولذا تستلفته التفاصيل الدقيقة المتعلقة بالمكان مما يستشعر القارئ ألفته، ثم يخلص من ذلك إلى السمت المتعلق بالرواية الاجتماعية عامة ماثلاً فى الحرص على منح القارئ إحساساً بالمكان من خلال وصف الجزئيات المألوفة، وضروب الأنشطة المختلفة ابتغاء إعطائنا ما يكفى لجعلنا نلقى

بأنفسنا فى أعماق العالم الموصوف كى نفهم طبيعته بنفس الدقة التى نفهم بها عالمنا الخاص. ويمعن فى التدليل على ذلك من خلال التحليل الهادئ للمقاطع الوصفية الواردة فى الرواية.

وثمة عناية بالبيئة الاجتماعية وعلاقات تلاحم الشخصية بسائر أفراد المجتمع، ورصد ما يقع من ضروب التصادم أو التواؤم خلال تلك العلاقات. وكذلك هناك اهتمام بفعاليات التغير على كل من المستوى الفردى ومستوى المؤسسات الاقتصادية والثقافية، وإحساس ملحوظ بحركة الزمن وتحول الأشياء.

إن عملية تفسير الرواية الاجتماعية هى - فى رأى المؤلف - عملية تفسير لحياتنا الخاصة؛ ذلك لأن التماثل بين الحياة الفعلية والحياة المصورة فى الرواية يبدو شديداً بحيث لا يمكننا معه أن نتجنب الوقوع فى نقل المعنى من واحدة إلى أخرى. ومن ثم يجب علينا، حين نفسر رواية اجتماعية، أن نبحث عن تفسيرات الطبيعة الخاصة للمجتمع... كيف يعمل؟ ما هى العناصر الفعالة فى تكوينه الموجهة لحركته؟ ما قيمه السائدة؟ ومن المحتم أننا سوف نجد أنفسنا أمام ملامح واضحة للمجتمعات الإنسانية عامة.

كما يشكل البحث عن نماذج السلوك الإنسانى، والتنقيب عن العلل الكامنة وراء الأشياء، واستكشاف الأسباب والنتائج نشاطاً تفسيرياً مجدياً فى الرواية الاجتماعية. ورغم أن هذه الرواية نادراً ما تتخذ من القضايا الأخلاقية محك اختبار أو تمحيص، فإن

الاهتمام بالعلل والنتائج، وكيفية تشكيل العلاقات الإنسانية للسلوك يهيئ الفرصة لظهور القضايا الأخلاقية والاهتمام بها على نحو موضوعى نسبياً.

معنى ذلك أن إدراكنا لحقيقة الرواية التى نقرؤها، وانتمائها إلى الرواية الاجتماعية يوجب علينا أن نطرح الأسئلة النقدية التى تبدو أكثر دقة وملاءمة لطبيعتها. فما دام بمقدورنا توقع انشغال الرواية بطبيعة المجتمع، فإن من الضرورى أن نلتفت إلى ما تتضمنه من سلسلة الوصف الخاص بمواقف الحياة المختلفة، ولا نغفل عن الأزمات الفردية للشخصيات، وما تثيره العلاقات الاجتماعية من قضايا، وما يتكشف من ترابط الأسباب والنتائج على نحو تدريجى وموضوعى. كما لا يفوتنا رصد القضايا الأخلاقية التى تبدو فى الرواية الاجتماعية أكثر حضوراً منها فى سائر الأنواع المشار إليها.

وحين يتناول الكاتب الرواية النفسية يعيد التنبيه بأن المصطلح المستخدم فى تمييزها لا يقصد منه سوى تقريب المعالجة، ولا ينكر أن كثيراً من الروايات التى نعدها روايات اجتماعية تتعرض للحياة النفسية لشخصياتها، كما أن الروايات النفسية تعطينا ـ عادة ـ صوراً اجتماعية. ولعل الفرق الأول الذى يمكن رصده بين النوعين يتمثل فى أن الرواية النفسية تتشكل تبعاً للتجارب العقلية والعاطفية لشخص أو بعض الشخصيات... فى حين أن الرواية الاجتماعية

تتشكل اعتماداً على تشابك التفاعل الاجتماعى. ومن ثم كانت بؤرة الاهتمام فى الرواية النفسية منصبة على التطور الفردى من خلال رصد الحركة الفكرية للفرد وتبلور شخصيته، وتبين الدوافع الداخلية المعقدة التى تبعث فيه الحيوية والنشاط.

وحين يتساءل عن الكيفية التى يمكننا بها تحديد هوية رواية تنتمى إلى نمط الرواية النفسية، يؤكد على أن معظم أحداث هذا النمط من الروايات أحداث داخلية تقع فى أعماق الشخصيات الروائية شأنها فى ذلك شأن الأفكار الخاصة التى تجوس خلال الذهن. ولكى يرسخ هذه الملامح النظرية يعمد إلى وقفة تحليلية طويلة مع شخصية «كوينتين» الواردة فى رواية «الصوت والغضب» The Sound and The Fury لوليام فوكنر.

وثمة خصيصة أخرى تميز الرواية النفسية، وهى أن الإحساس بالزمن فيها يبدو أقل فعالية وتوظيفاً منه فى الرواية الاجتماعية. فالمادة هنا لا تتشكل فى ضوء التعاقب الزمنى الذى يبدو سمة بارزة فى الرواية الاجتماعية. وغالبا ما يكون البديل الذى يشكل مفاتيح استجلاء عالم القصة ماثلاً فى اللحظات الهامة التى تحمل دلالة خاصة فى حياة الشخصية من الوجهة النفسية. ولأجل هذا يرتهن مناط الأهمية باللحظات التى تقود إلى فاعلية التشكيل فى تطور الفرد، أو حالته، أو عقله.

وفى ضوء هذا توشك غاية الرواية النفسية أن تتحدد فى جعلنا

ندرك الكيفية الخاصة بتشكل مشاعر الفرد واتجاهاته. ونشاركه تجاربه الخاصة، ونفهم طبيعة العالم الخاص بسلوكه الشخصى المتفرد. ومن شأن التعامل مع التجربة المقدمة عبرها على هذا النحو أن تنمى مداركنا وترقق مشاعرنا؛ فتعمق بذلك غايتها وتزداد قيمة.

وحين تتضح لنا الأمورعلى هذا النحو يكون من الطبيعى أن يتجاوز نشاطنا النقدى فى قراءة الرواية النفسية وتفسيرها الأمور المتعلقة بفهم طبيعة المجتمع وتقاليده والعلاقات القائمة بين أفراده ومؤسساته، وإنما سوف تنصرف إلى استكشاف الإحساس الفردى بالحياة ومحاولة النفاذ إليه. وليس ثمة وضوح للعلل والنتائج عندما ننظر فى أعماق الناس، ونستبين النماذج المعقدة من الخواطر والأفكار والمبررات العقلية والأمزجة الخاصة التى تشكل أسس حياتهم. وليس ثمة تركيز على القضايا الأخلاقية بالقدر الذى نراه فى الروايات الاجتماعية. كما أن القصة النفسية التى يفتر فيها الإحساس بالزمن بحثاً عما هو أهم تبدو أقرب إلى فوضى العرض، وتفتقد الاهتمام بالنظام باعتباره قيمة على نحو ما تميز إنجاز الرواية الاجتماعية فى هذا الجانب. إنها تبدو أكثر تسامحاً مع الفوضى واجتراء على النظام. إنها تعكس توق الغرب إلى الحرية الشخصية، وقوة رغبته فى تشكيل الواقع على نحو يناسب النزعة الفردية الغالبة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

ثم يأتى ضيق «فلوبير» بالتفاصيل الكثيرة المبتذلة فى الرواية

الاجتماعية خاصة ما كان منها متعلقاً بحياة الطبقة المتوسطة، ورغبته فى منح الرواية شكلاً فنيا أفضل، ليتضافر مع الإعجاب بجهود الشعراء الرمزيين، ويدعمه فى ذلك «هنرى چيمس» فيظهر الحرص على أن تحقق الرواية أثراً فنيا موحداً. ولذلك لابد من تجنب الأحداث الثانوية والحبكات الغريبة وكل ضروب الحشو والتزيد... لابد أن يكون كل شئ فى خدمة التعبير عن معنى التجربة التى تسعى الرواية لوصفها.

وفى بداية القرن العشرين يحرص عدد من الكتاب البارزين أمثال «چيمس جويس» و «مارسيل بروست» و «أندريه جيد» على تنمية افتتانهم بإنجازات الحركة الشعرية الرمزية فى فرنسا... تلك الإنجازات التى تمثلت ـ بالدرجة الأولى ـ فى تقديم تجارب غريبة غرابة لا يمكن توصيلها إلا من خلال استعارات وصور خاصة فى ضوء ملابسات فردية خاصة. وعندئذٍ كان حتماً على الرواية أن تخطو خطوتها الطبيعية المتوقعة فى ذلك الاتجاه منتقلة من القصة النفسية التى تعنى بالتجربة الفردية إلى القصة الرمزية التى تحاول نقل انطباع أو إحساس متفرد مع ما يستلزم ذلك من توازن وتكثيف فنى، وتركيز على حالة عقلية واحدة، ومشاعر واحدة بدلاً من اللهاث وراء التعرجات المتداخلة للشعور الفردى خلال رحلته من حول تجاربه المتباينة للنمو والنضج، وخلال الحالات المختلفة والتناقضات الموقفية المتباعدة. وإذ ذاك سوف تكون كل التجارب وكل الصور التى

تضمنتها القصة وثيقة الصلة بالحالة العقلية أو الشعورية الرئيسية التى تعالجها القصة. وسوف يتكشف الكتاب كله فى هيئة نمط من التصوير الخيالى اللانهائى. وشأن القصيدة الرمزية ستحاول الرواية إغراء الكاتب بمعايشة تلك التجارب الشعورية الخاصة التى تميز الحالة العقلية أو الوجدانية.

ويتخذ الكاتب من رواية جون هوكز - الروائى الأمريكى المعاصر - غصن الزيزفون The Lime Twig مثالاً للإشارة إلى الرواية الرمزية التى تعنى بالكشف عن الأحاسيس الفريدة، والتجارب الذاتية المقترنة بإحساس إنسان العصر الحديث بالعجز والنقص. ثم يفيض فى تفسير نمط الرواية الرمزية من خلال رواية أنتونى بيرجس: برتقالة آلية A Clockwork Orange ، مركزاً على كشف مدى مغايرتها للنوعين السابقين، فليس ثمة وصف تفصيلى لمجتمع محدد ولا تصوير نفسى عميق لإحدى الشخصيات. وإنما بناء اجتماعى غير واقعى غالباً، يبدو معزولاً ومبالغاً فى تصوير شذوذه. وثمة شخصيات فى حالة بيِّنة الحدة تفتقد ذلك النوع من الدوافع المعقدة، والنماذج الفكرية المنوعة التى تشكل مقومات التشخيص الفردى التام.

ويمكن القول إن مهمتنا النقدية فى تفسير الرواية الرمزية تكمن فى فهمنا الدقيق لموضوعها. واكتشاف ما يتصف به أسلوبها من تصوير محرف لجانب واحد من جوانب المجتمع تم عزله قصداً عن

الأطر العادية بحيث اتخذ هيئة كابوسية مرعبة. وتبين ما يميز شخوصها من خضوع لفكرة مهيمنة تجعلنا لا نراهم إلا فى قبضة الحال الراهنة المسيطرة عليهم. تلك الحال التى يكون نقلها، مع ما يعلق بها من أفكار، هو غالباً هدف القصة. وفى ضوء هذا يكون من الخطأ انتقاص مثل هذه الأعمال لكون شخصياتها غير مركبة. وغالباً ما تكون شخصيات هذا النمط الروائى محددة دون أن ينال ذلك من إمكان إدراك ثراء الدلالات التى تمنحها. بل إن رواية الحدث الرمزى توشك أن تكون فكرة علينا أن نبحث عنها.. قد تكون فكرة فلسفية، أو فكرة متعلقة بالطبيعة البشرية... وقد تكون معتمة أو خفية إلى حد ملحوظ، وربما بدت واضحة إلى حد يثير التوجس أو الفزع.

وحين يصل الكاتب إلى الحديث عن القصة «الرومانسية الحديثة» يبدأ بالإشارة إلى ملامح التشابه والاختلاف بينها وبين القصة الرمزية من جهة، وبينها وبين القصة الرومانسية التقليدية من جهة أخرى.ويوثق الصلة ما بين الرومانسية الحديثة وبعض الاكتشافات العلمية المحدثة المتعلقة بطبيعة الإدراك الحسى البشرى التى عملت على تأكيد الاعتقاد بأن كلاً منا لا يرى الواقع إلا من خلال العدسات المائلة لإحساسه الفردى الخاص... بل إننا لا نرى إلا ما نحن مهيأون نفسياً لرؤيته. كما يشير إلى أثر بروز مفهوم اللامعقول على الوجود الإنسانى وما يمكن تطبيقه من أخلاقيات ومُثُل... ذلك المفهوم

الذى وجد سبيله للتعبير عن نفسه عبر سياق خيالى غريب من الأحداث اللامنطقية والشخصيات اللامعقولة... وأخيراً فاعلية معطيات التاريخ الحديث ونشاط الاستخبارات والقنابل وديزنى لاند وثورة الأفكار فى إيجاد أرضية درامية لها من خلال الرواية فى أنواعها السابقة.

ليس فى الرومانسية الحديثة ما يشبه ملاحم الحب اليونانية القديمة، ولا تتعامل مع الشخصيات والمواقف المثالية والملامح الأسطورية... برغم كونها غريبة وغير طبيعية فى كثير من جوانبها. ويعتمد الكاتب فى تبين ملامح هذا النوع الروائى على تحليل رواية مرتفعات ويزرنج لإميلى برونتى. فيرى أنها تدخلنا عالماً خاصاً، ذلك أن مواقع الأحداث معزولة فى مناطق نائية غالباً لا تحمل شيئاً من آثار الحضارة. يبدو البشر كأنما يعيشون مشاعر بدائية. وتبدو الحقائق غامضة كما لو كانت ترى من خلف الضباب... وغالباً ما تروى القصة بطريقة غير مباشرة وتقدم بصورة حرفية ينهض الوصف فيها بالدور الأكبر؛ لأن الأحداث كلها غريبة مثيرة للعجب. وغالباً ما لا يكون للوقت قيمة، ولا للزمن فاعلية فى حركة الحدث. السنوات مضغوطة واللحظات ممتدة، ويعيش الناس كما لو كانوا خارج دائرة الزمن. وتجد الخرافة الغريبة مكانها فى عقل الشخصية وحركة الأحداث. تبدو الشخصيات أكبر من الحياة، أو أكثر حدة مما يمكن أن يكون عليه مألوف البشر. وبمقدورها إثارة خيالنا بقوة

وإيقاظ ما ضمرته الحضارة من معالم فطرتنا. يوشك الحدث أن يستعصى على التفسير، فالدوافع ليست وليدة الظروف المحيطة كما هو الشأن فى القصة الاجتماعية، ولكن المواقف تقفز إلى دائرة الشعور تامة ومكتملة وقوية ومحركة للتوتر النفسى العميق.

ولا ينصب الاهتمام فى القصة الرومانسية الحديثة على حالة قائمة بعينها أو فكرة رئيسية محددة، إنها نوع من إلقاء الضوء على توترات معينة داخل البناء الاجتماعى المعاصر لها. إنها رؤية مجردة لحالة المجتمع البشرى فى أشكاله الكبرى، وليست تركيزاً على مشكلة واحدة، أو نوع واحد من التجارب الإنسانية داخل المجتمع. إنها استبطان العصر بطريقة معقدة... تظهر فى المجتمعات الحديثة لتذكر الحضارة بما يقبع خلفها، فتكشف عن ضروب التوتر والاضطراب التى تختفى تحت قشرة السلوك المتحضر والأشياء التافهة التى تشغلنا يومياً. وتلك التوترات هى ما ينبغى علينا تفسيره... لا أحاسيس الشخصيات التى تبدو خارقة وأكبر من الحياة، ولا البناء الاجتماعى، ولا أخلاقيات الموقف، ولا الحالة المسيطرة على الشخصية.

وانطلاقاً من العام إلى الخاص نسبياً يتناول المؤلف فى الفصل الثالث المسائل المتعلقة بالبناء والحبكة فيبدؤه بداية قصصية لا تخلو من إثارة حين يورد مطلع رواية ديكنز: «التوقعات العظيمة» Great Expectations† ويعلق عليه بكونه بداية جيدة لأى كتاب، ويرد

ذلك إلى ما تحقق لدينا من استجابة فورية لشحنات التوتر والإثارة المقترنة بها، وغلبة الإحساس بخطورة الموقف المقدم. ثم يدير الأمر استناداً إلى تحليل ذلك العمل حول كيفية بناء الأعمال الروائية، واستثمار اهتماماتنا وتوقعاتنا بشأن الأحداث الروائية المتتابعة... أى كيفية ممارسة الحبكة وفاعليتها، وما يترتب على ذلك من أمر اقتيادنا إلى إدراك المغزى الكامن وراء التجارب المقدمة فى الرواية. ويتضح المدى الكبير الذى يعلقه على أمر التطلع وحب الاستطلاع أو التشويق والإثارة وطبيعة اللغة المعينة على ذلك... معنى ذلك أن القارئ يقف طرفاً فاعلاً منذ اللحظة الأولى فى تشكيل الرواية وفى تلقيها... ويحرص الكاتب على استثمار اللحظة الراهنة... لحظة التلقى والقراءة... والخلفية الممتدة فى حياة القارئ منذ الطفولة حتى الآن. ولعل هذا هو سر الاستمرار فى قراءة العمل، وربما قراءته مرة ثانية، كما أنه سر التوقف وعدم مواصلة القراءة فى عمل آخر. ومن ثم كان مبدأ التنبؤ بطبيعة العالم الخاص بالرواية هو ما يشكل العنصر الأول من العناصر الأساسية التى ينهض عليها بناؤها، ويتحدد - فى ضوئها - مغزاها.

ثم يأتى جهد الكاتب في استثارة اهتمامنا بما يحدث للشخوص، وإثارة قلقنا عليهم باعتبارهم بشراً، والإيحاء بتعدد الاحتمالات التى يمكن السير بهم إليها، والتنبؤ بما يمكن أن يصيبهم أو يؤول إليه أمرهم، وما يمتزج بذلك من خبرة ورؤية خاصة ليمثل العنصر الثانى

من العناصر الأساسية الثلاثة التى تشكل بناء الرواية وتحدد مغزاها. ولا شك أن المضامين العامة فى الموروث المعرفى الإنسانى العام، وخبراتنا وتجاربنا عن طبيعة النمو فى الحياة الواقعية، ورصيدنا من قراءة كتب بعينها مما يسهم فى تشكيل مسار اهتمامنا وتوقعاتنا فى هذه المرحلة.

أما العنصر الثالث من عناصر بناء الرواية وتحديد مغزاها فيرتهن بالتوقعات التى توحى بها الحبكة التقليدية، أو الصيغ القصصية التى يستنبطها الكاتب من رحلة التقاليد الأدبية والسرد القصصى؛ فتشكل نوعاً من البناء المصطنع لتجارب الإنسان.

ويعتمد المؤلف فى استكشاف طبيعة البناء والحبكة للرواية المقروءة على عملية عقلية آلية تتم أثناء القراءة، يطرح المرء فيها العديد من الأسئلة على نفسه مثل:

- أى نوع من أنوا ع العالم ذلك الذى تقدمه الرواية؟
- ما ضروب النشاط والأحداث التى يُتوقع حدوثها؟
- ما توقعاتنا حول الشكل العام للحبكة؟ وكيف نتمثل الإطار العام المتوقع لمسار الأحداث؟
- ماذا نرجو أو نؤمل للشخصيات الرئيسية؟ وماذا يقلقنا بشأنها، أو نتخوف عليها منه؟
- هل ثمة توقعات مزدوجة يرتد بعضها إلى تجربة الحياة الواقعية، فى حين يرتد بعضها الآخر إلى الحبكة التقليدية أو أنوا ع

القصة؟

- إلى أى مدى تعضد التوقعات بعضها بعضاً. أو ينقض بعضها بعضاً؟ ومن ثم؛ ما التعديلات التى تغرى القصة بإضافتها إلى توقعاتك؟

- كيف تسهم تلك التغيرات فى بلورة معنى الرواية؟

- كيف تسهم النهاية - بصفة خاصة - فى اتساق التوقعات. أو إثارة اللبس؟

- إلى أى مدى نستبين حيوية التفاعل أو جدلية العلاقة الفاعلة بين الشخصية والحدث؟

ويبقى فى النهاية أن هذه الأمور جميعا مجرد افتراضات مرنة قد تأتى بعض الروايات فتهزها هزاً، أو توشك أن تسحقها جملة وتفصيلاً؛ فلا يبقى منها سوى الاستضاءة بملامحها فحسب.

وفى الفصل الرابع يولى المؤلف قضية الراوى ومنظور القص اهتماماً يناسب أهميتها فى دراسة الرواية، ويتخذ من رواية «لورد جيم» Lord Jim لجوزيف كونراد سبيلاً إلى تناول هذه القضية، ويشير ابتداء إلى تعمد الكتاب إيقاع القارئ فى نوع من الحيرة والالتباس حين يجد بين يديه نتائج متفاوتة أو متناقضة يتعلق بعضها ببعض الشخصيات، ويتعلق بعضها الآخر بمغزى الحدث أو فكرة القصة. وعبر تحليله للرواية ومحاولة اكتشاف الحيل الفنية الكامنة وراء هذا التصرف، يتوقف أمام نقاط تدخل الراوى.وقفات

طويلة؛ كي يتجاوز بنا الأحداث الظاهرة الموصوفة إلى محاولة استنباطها وفلسفتها. ويحاول إدراك إمكانات الراوى العارف بكل شئ، وتحديد المسافة التى يتخيرها للاقتراب من الأحداث فى هذه المرحلة أو تلك، أو تعمد تفسير الشخصية تفسيراً بذاته. ثم يطرح مسألة الربط الذى نعقده - نحن القراء - عادة بين صوت الراوى والمؤلف... خاصة حين لا يكون الراوى أحد شخصيات القصة. ولديه المقدرة على حكى الأشياء التى لا تعرفها أية شخصية من شخصياتها، وتكون هذه فرصة لتبين رؤية المؤلف الخاصة والمحتوى الذى يعنى بتوصيله من منظور خاص. وهنا يرى أنه ليس من الحكمة أن نرد هذا الصوت كلية إلى المؤلف. ويميل إلى افتراض الشخصية المستعارة للمؤلف فى كل رواية والمعروفة باسم «المؤلف الضمنى» أو «الذات الثانية» على حد تعبير كاثلين تلوستون... تلك الذات التى يجسدها المؤلف من خلال الراوى المتخير. ويصل إلى أن وظيفة الراوى - كما حددها المؤلف - تتمثل فى اقتياد القارئ للاستجابة للنزعات الذاتية ومجموعة القيم التى ينقلها.

ولا شك أن الأمر يتغير نسبياً حين يخلى الراوى الضمنى السبيل لأحد شخصيات القصة كي يروى باقى أحداثها، أو جانباً من تلك الأحداث. فلسوف نتبين أن علاقته بالحدث أو الشخصية. ومصادر معلوماته عن هذا أو تلك قد يكون سبباً فى عدم ثقتنا بالمروى. وفى قدر من التعميم يرى المؤلف أن ما نستمع إليه - بلسان الراوى فى

الرواية الحديثة عموماً - يجب أخذه بقدر من الارتياب والحذر، ذلك أنه يتخير منظوراً بعينه للسرد يصرفنا من خلاله عن الاهتمام ببعض الأشياء التى يتوقع منا الاهتمام بها، ويقودنا إلى أشياء أخرى يريد لنا أن نشغل بها. ويصل من خلال تناوله لدور الراوى فى القصة المشار إليها إلى أننا نقع تحت التأثير النسبى لمنظور الراوى المتخير. ولكى يؤكد هذا الاستنتاج يشير إلى عدة أعمال أخرى يؤدى فيها الراوى دوراً مقصوداً من قبل المؤلف، كى يستغل توجهات القراء وتوقعاتهم، أو يتصرف فيها لصالح وجهة بعينها، مثل رواية فوكنر الشهيرة Absolom ورواية نابوكوف Lolita ورواية ثاكرى Vanity Fair «دار الغرور».

ويلاحظ المؤلف أن الراوى العارف بكل شئ الذى تشير روايته للأحداث قدراً من عدم الثقة فيما يروى كان هو الغالب على روايات القرن الثامن عشر، وجانب كبير من روايات القرن التاسع عشر، أما الرواية الحديثة فغلب فيها السرد من خلال الشخصية صاحبة الدور الأول أو الثانوى، واقترن كذلك بتطور آخر يتمثل فى التجريب الخاص بوجهة النظر التى يرى الراوى أحداث القصة من خلالها. ويحرص على التفريق بين المصطلحين: الراوى ووجهة النظر؛ فالراوى هو الشخص الذى يروى لنا القصة، أما وجهة النظر فهى ذلك الموقع قصداً بحيث يمكن رؤية أحداث القصة من خلاله.

وعنى المؤلف فى ختام الفصل بتأكيد التغير الذى طرأ على وجهة

النظر فى قصص هنرى برجسون ووليام جيمس وفرجينيا وولف وجيمس جويس الذين كانوا يمارسون التجريب ليكشفوا ما أصبحنا جميعاً واعين به، وهو أن نظرة كل فرد إلى الواقع تتداخل على نحو معقد مع الطباع والهواجس ودرجات الإحساس والنزوات الشخصية. لقد أصبح موضوع الرؤية والرواية عندهم هو العقل البشرى نفسه... إننا نكتشف عمل الفن الذى هو عمل العقل وعلى نحو ما يجب أن نكون مع شخصيات رواة القصص.

وتشكل قضية التشخيص الفنى ومقومات تقديم الشخصية موضوع الفصل الخامس من الكتاب؛ فيستهله المؤلف بتأكيد أن كل ما نخوض فيه من أمر الرواية يتصل بفهمنا للبشر فيها، وأن غاية الرواية - باعتبارها تعبيراً فنياً - هى تمثيل الحياة الإنسانية على نحو أعمق وأخصب. ومن ثم يعد التشخيص محور التجربة الروائية، ويعد فهم البشر ومعايشتهم الغاية الأساسية من إبداع الشخصيات الروائية. وفى ضوء هذا تبدو مهمة هذا الفصل بيان الآلية التى ينتهجها التشخيص فى الرواية من أجل توصيل معنى العمل الروائى، وتحليل نسيجه الاجتماعى، فضلاً عن مناقشة الطريقة التى ترسم بها الشخصية داخل النص الروائى. واعتماداً على شخصية جاتسباى Gatsby التى قدمها فيتزجيرالد، وشخصية راسكولنيكوف Raskolnikov عند ديستوفسكى يتناول قضية التشخيص ودوره من خلال عناصر ثلاثة هى:

- مدى تعقيد التشخيص وتعقد الشخصية.
- مقدار الاهتمام الذى تستأثر به بعض الشخصيات دون بعض.
- مدى العمق الشخصى الذى يبدو أن إحدى الشخصيات تمثله.

وحين يناقش قضية تعقيد الشخصية يتعرض بالطبع لما يقترن بها من غموض يوحى بالعمق ويوهم بالقوة، لكنه يفرق بين القوة التى من شأنها أن تحقق فينا تأثيراً مأساوياً، والتعقيد أو الغموض الذى يمكن أن يكون مناط التشخيص والتمييز بين البشر دون أن يكون قادراً بالضرورة على تحقيق ذلك التأثير فينا. أما إذا اجتمع التعقيد والقوة فى الشخصية كان ذلك سبيلاً إلى جدارتها بنيل الاهتمام على نحو ما حدث بالنسبة لبطل الجريمة والعقاب: راسكولنيكوف.

ويعرض المؤلف لتقسيم فورستر الشخصية إلى سطحية بسيطة ومستديرة معقدة، ويرى أن الإبداع تجاوز ذلك التقسيم. ثم يعنى بالمقومات التى من شأنها أن تهيئ لإحدى شخصيات الرواية أن تكون الشخصية الرئيسية، لأن مغزى التجربة الماثلة فى العمل يبدو - فى الأعم الأغلب - مقترناً بتلك الشخصية. ويرى أن هذه الشخصية تفلح فى الاستحواذ الدائم على اهتمامنا، وإذا ما فهمناها فهماً صحيحاً كان ذلك سبيلنا إلى فهم جوهر التجربة المقدمة فى الرواية، وطبيعة البناء الدرامى الذى ينتظمها؛ فعليها نعتمد حين نبنى توقعاتنا ورغباتنا التى من شأنها أن تحول أو تدعم تقديراتنا وتقييمنا. وكثيراً ما يكون فشل الشخصيات الرئيسية فى أن تكون

أفكاراً أو تجارب حية سبباً فى فشل الروايات بأكملها. ويحدث هذا الفشل عندما لا نستطيع نحن تقبل التشخيص أو النهج الضابط لمسلك الشخصية الرئيسية فى التعامل مع القضية المطروحة.

ثم يلتفت الكاتب إلى الدور المنوط بالشخصيات الثانوية فيرى أنها هى التى تضفى على عالم الرواية حيويته وعمرانه، ذلك أن الرواية معنية بتقديم البيئات الإنسانية، والشخصيات الثانوية هى التى تقيم هذه البيئات؛ ومن ثم فإننا نكتشف ملامح العصر والمجتمع عندما نراقب الشخصيات الثانوية وهى تنطلق خلال أعمالها العادية المألوفة. وقد يحدث أن تؤدى بعض الشخصيات الثانوية أدواراً أكبر من ذلك... لكن تظل المسافة بينها وبين الشخصية الرئيسية كبيرة. وقد يبرز من بين هذه الشخصيات شخصية الند أو البطل الضد الذى ينافس الشخصية الرئيسية، ويكون أداة لكشف جوانب أخرى منها. وثمة تفاعل حيوى بين هذه النوعيات جميعاً؛ فقضايا الرواية تتحدد وتتشكل أبعادها من خلال أفعال الشخصيات الهامشية، كما أن أبعاد تصرفات الشخصيات الرئيسية تتشكل منطلقة من مسلك تلك الشخصيات التى تتحرك من حولها ويتخذ التنامى المتوقع للحدث مساره صعوداً اعتماداً على العمل المتوازن لتلك الشخصيات.

ويبدو الكاتب شديد الإلحاح فى التأكيد على أهمية الدور الذى تؤديه الشخصيات الثانوية فى الرواية، ولا يمنحه القارئ الناقد ما يستحق من الاهتمام... ذلك أنها توظف بأساليب عديدة، فقد تكون

عناصر اجتماعية تشكل السياق الإنسانى باعتبارها المعيار الدال على ما هو عادى مألوف، وقد تكون نداً إيجابياً للشخصية الرئيسية، وقد تكون النظير أو الزوج المتمم لجوانبها. وقد تكون أدوات تشكيل حالة إنسانية أو وصفاً حيوياً. وربما جاءت رموزاً لبعض جوانب الحالة الوجودية السائدة... ولذا نفقد الكثير عندما نغفل دورها المعقد الخصب فى الكشف عن معنى الرواية ورؤيتها الخاصة.

وفى محاولة لتحقيق قدر من توازن الاهتمام بعناصر التشكيل الفنى فى الرواية جميعاً؛ يتوقف المؤلف مع دور المشاهد الموصوفة فى الرواية منبهاً إلى أن أكبر إغواء ينزلق إليه التفسير الأدبى للقصة يتمثل فى فرط الانشغال بالعالم الأسمى للأفكار والحقيقة أن وصف مكان وقوع الحدث أو تحليل محتوى أحد المشاهد أو رصد ما تفعله إحدى الشخصيات أمر قد يبلغ من الأهمية حداً تعلق الفهم الصحيح لعالم الأفكار فى الرواية عليه. ولذا كان الهدف من هذا الفصل يتمثل فى جعل القارئ يستبين أهمية ما يمكن أن ندركه من وراء طرح بعض الأسئلة المباشرة الصريحة حول محتوى الوقائع أو مشاهد الأحداث الفردية فى هذه الرواية أو تلك. إن أنماط الحركة وخلفيات المشاهد القصصية هى التى تشكل استجاباتنا تجاه العمل الذى نقرؤه.

لا خلاف على أننا نقدر أهمية بعض المشاهد خاصة مشاهد الإثارة، وبلوغ الأحداث ذروتها، أو تلك التى ترصد لحظات المكاشفة،

أو تعظم خلالها حدة المواجهة... أما ما سوى ذلك من المشاهد الأقل إثارة فنردها إلى مناطق خلفية من أذهاننا، والحقيقة أن المرور العابر عليها دون تمييز يمكن أن يؤدى إلى افتقاد حيوية التقديم لمسار الحياة، وهو ما يعد قيمة أساسية فى الرواية. إن التساؤل عن علة تقديم الحدث ومكانه، ومدى اختلافه أو اتفاقه مع ما سبقه من أحداث، وما تفعله الشخصيات، وطبيعة التغيرات التى تطرأ على الموقف والعلاقة ومكانة الشخصية... ومحاولة الإجابة عن مثل هذه التساؤلات من شأنه أن يدلنا على أهمية الدور الذى تنهض به المشاهد فى تشكيل بناء القصة وبلورة معناها.

ومن خلال وقفات متأنية مع بعض المشاهد التى حفلت بها رواية هيمنجواى: «الشمس تشرق أيضا»، ورواية لورانس: «قوس قزح»، ورواية هوثورن: «المنزل ذو الجمالونات السبعة»... يواصل الباحث سبيله إلى تأكيد تلك القيمة. إن سلسلة المشاهد القصيرة التى تحفل بالعديد من الأشخاص والكثير من الحركة، وتتعدد فيها الأماكن، ويتم الانتقال بين هذه الأماكن فى خفة ويسر من شأنها أن تمنحنا انطباعاً خاصاً بالتجربة الموزعة التي تفتقر إلى الإطار الكلى أو النتيجة المتماسكة، أما المشاهد الطويلة التي تتسع لامتداد أكبر من التفاعل بين شخصيات الرواية فيفترض فيها أن تقود إلى فهم أشمل وعلاقات أكثر تماسكاً وتحديداً، إن مكان وقوع الحدث وطبيعة الحركة الدائرة فيه مما يعد مؤشراً دالاً على النماذج البشرية التى

تسهم فيه وتطوره متأثرة به ومؤثرة فيه. وعادة ما تكون المشاهد التى لا تحفل بالتفاصيل، وتبدو أقرب إلى مشاهد الحياة الفعلية مرشحة لكون الرواية رواية رمزية. أما حين تقل مشاهد التفاعل المادى الظاهر فإن ذلك يعد مؤشراً على كون الرواية رواية نفسية.

ويخلص المؤلف من ذلك إلى أن طبيعة المشاهد تفتح آفاقاً نقدية يجب علينا الاهتمام بها. وتضع بين أيدينا ثروة كبيرة من المادة التفسيرية التى يمكن استمدادها منها. وينبه إلى ضرورة التأنى فى الحكم على المشاهد التى تبدو خارج السياق الاجتماعى؛ فتكسر حدة الحدث فى الرواية، أو تبدو - للوهلة الأولى - مجرد حشو زائد أو تغيير فى الإيقاع؛ فمثل هذه المشاهد غالباً ما تلقى الضوء على قيم وأنماط من الحياة يحدث كثيراً أن تهمل أو تشوه فى غمرة الانشغال بالنشاط الرئيسى البارز فى الرواية.

وفى ضوء هذا يمكن التمييز بين ما أسماه المؤلف «المشاهد البنائية» أو مشاهد التكوين التى تقنن شكل الحياة ونسيجها، وتقدم القيم التى يمكن اختبارها فى الرواية، و «مشاهد الذروة» التى تسهم فى استخلاص التجربة، وينصرف إليها الاهتمام غالباً. ويرهن حركة الإيقاع سرعة وهدوءاً بالمشاهد البنائية التى يتواصل إيقاعها على نحو ما - بالإيقاع البنائى للسلوك الإنسانى ونبض الطبيعة فى مواسمها المختلفة، وما قد يحدثه إنسان العصر من انتهاك قداسة الصلة التى تربط ما بينه وبين الطبيعة. ومما تختص به مشاهد الذروة أنها تشحذ قدراتنا على فهم الخواص الذهنية أو المقومات

الذاتية التى ربما اقتصر الأمر بشأنها خلال المشاهد البنائية التكوينية على مجرد الإلماح الخاطف.

وربما كان أكثر عناصر الرواية تعقيداً وفعالية وجدارة بالاهتمام هو أمر اللغة تلك الأداة الوحيدة التى تنهض بعبء التجسيد الفعلى لكل العناصر السابقة... لذا كان الفصل الختامى وقفاً على تناول قضايا اللغة فى الرواية. ويستهل الكاتب هذا الفصل بالتنبيه إلى أن الفروق اللغوية الدقيقة بالغة التنوع والمغايرة من كتاب لآخر بل داخل العمل الواحد. ويلفت إلى العوامل المعقدة التى تسهم فى ذلك. وعلى رأسها التنوع الدلالى؛ حيث نلتقى بالمعني الإشارى التقريرى الصريح فى أحد مستويات التعبير، ونلتقى كذلك بالمعنى الضمنى البعيد فى مستوى آخر فضلاً عن العوامل المتعلقة بمستويات الخطاب اللغوي، وإيقاع الجمل. وأصوات اللاشعور، وضروب المغايرة فى التركيب النحوى وبناء الجملة ويوجز الأمر فى أهمية الالتفات إلى الفروق اللغوية، والتأكيد على أن مدى إدراكنا لرؤية الكاتب يرتهن بلغته.

تبدو الرواية - فى ضوء الاعتبارات المميزة للشكل الفنى - أميل - غالباً - إلى تفضيل اللغة القادرة على النهوض بمهمة التوصيل.. لغة التواصل التلقائى التى تكون مهمة الكلمات فيها نقل التجارب والأفكار إلى القارئ وإذا كانت الأفكار والتجارب تقدم خلال الرواية من منظور بعينه؛ فإن اللغة تنقل كذلك الانفعالات والقيم من خلال المنظور الذى توجد عليه هذه الأشياء فى الرواية. ومن ثم يتسع

المجال لإيراد بعض التعبيرات المحملة بأبعاد رمزية مشبعة تشكل أنماطاً من المجاز أو التناص اللغوى. كما يتسع المجال للتعويل على بعض التعبيرات العامية أو المجلوبة من لغة الحياة اليومية؛ لإشاعة نوع من الفكاهة أو السخرية أو الظلال الخاصة. وكذلك الأمر بالنسبة للإفراط في المبالغة وعلو النبرة الخطابية. وربما أدت اللغة الرسمية المتكلفة الدور ذاته الذى تؤديه اللغة العامية حين نحس التعمل والتقعر في توظيفها.

والحقيقة أن إيجابية القارئ وحيوية توقعاته تجعله يستثمر أندر الأوصاف الواردة في النص ويتفاعل معها على نحو يمكن القول معه إن فضاء التعبير الروائى كله يكون معبأ بالأصداء العاطفية حتى حين لا تحث اللغة المستخدمة على أنماط معينة من العاطفة. ويبدو أن السر في هذا هو أننا لا نستطيع أن نجرد اللغة بعيداً عن الشخصية القصصية، والمشهد أو الموقف الروائى، أو ننتزعها من إطار العالم الروائي الخاص بكل ما فيه. ومن شأن اللغة العاطفية أن تولّد نوعاً من الحركة التى تتسرب داخل أفكارنا ومشاعرنا؛ ومن ثم تواجهنا في الرواية لغة إثارية وجدانية Emotive Language تلك اللغة التى يعرفها ريتشارد «بأنها اللغة التى تستخدم من أجل إحداث التأثير في العاطفة والموقف اللذين ينشآن من تتابع الأحداث وتداعى المناسبات.

وثمة مهمة فنية أخرى تنهض بها اللغة عند الكتاب من أمثال فوكنر تتمثل فى التعويل لتكثيف المضامين التى تحملها مادة العمل.

بل إن بناء داخلياً خاصاً يمكن أن يتشكل من خلال اللغة فحسب، يستطيع المرء أن يلمسه داخل معظم الأعمال الروائية الجيدة متمثلاً في مجموعة من الصور المتواشجة فيما بينها، أو فى تكرار كلمات بعينها تشير إلى نوع معين من التقييم الدلالى، أو فى نمط من الأبنية النحوية التى تعاود الظهور مرة بعد مرة فى مواقف خاصة، أو الخصائص الأسلوبية المحكومة بنظام معين أو المرتدة إلى دوائر وحقول دلالية محددة.

وثمة كلمات بعينها تنهض بدور الرمز الفاعل فى تشكيل دلالة العمل، وقد يتم تحويل أو تحوير دلالة الرمز فى مرحلة من مراحل تطور الشخصية أو الحدث على نحو يؤثر فى إدراك المغزى الدقيق للعمل كله. وثمة تعبيرات أو كلمات أصبحت ـ بفضل تضافر عدد من الكتاب المتميزين على توظيفها توظيفاً معيناً ـ رموزاً أدبية توشك أن تكون موطن اصطلاح بين الكتاب والقراء. ومن شأن الرمز أن يواصل حياته الخاصة كما هو، ويعمل فى مرونة من أجل تشكيل استجاباتنا خلال القراءة... إنه يجمع المعانى كما هو الشأن فى رمز الماء فى رواية جويس: «صورة الفنان شابا»؛ ومن ثم لا نكاد نراه فى أى موطن من النص حتى ينصرف ذهننا إلى تلك المعانى. ومثل هذه الرموز تستخدم قصداً فى الأدب الروائى الحديث كى تساعدنا على تفسير التجربة المقدمة فى القصة.

إن اللغة وسيلة دعم تفسيرى، فالانطباع الذى تخرج به من مضمون فقرة ما يتم إثراؤه وتدعيمه من خلال ألفاظ النص اللغوى

الذى يصفه ولكن اللغة يمكن أن تؤدى هذه المهمة من مدخل سلبى حين تكون - عمداً - نقيضاً للمفهوم المقدم. فالإيحاءات الداخلية التى تتخلل لغة النص قد تتعارض بالفعل مع الأثر الذى نتوقع أن تمنحه الشخصية أو الحدث. ولقد كان جيمس جويس مفتوناً بمثل هذه القدرات الكامنة فى النص على نحو ما نرى استثماره لتلك الإمكانية بوضوح فى لغة السرد الروائى فى رائعته عوليس Ulysses لقد استطاع جويس معتمداً على هذه التقنية أن يجعل الشخصية الواحدة موضع سخرية وموضوع تعاطف فى الوقت نفسه.

إن خيوط المعنى الكامن فى التجربة المقدمة تتنامى مع اطراد مسيرة الصياغة اللغوية التى يجب أن يتجسد من خلالها. وعلى الروائى أن يسأل نفسه: كيف يمكن معالجة الكلمات التى جاءت هى - فى حد ذاتها - مشحونة بالمعنى من أجل توصيل معنى أكثر اتساعاً يتمثل فى محتوى العمل؟ وعلى هذا النحو يتبين لنا أن اللغة ليست مجرد كلمات، ولكن بُنى مركبة وعبارات مؤلفة ونسق من الكلمات التى تحتفظ بفاعلياتها الخاصة. وعلى القارئ الناقد أن يواصل عملية اكتشاف تلك الفاعليات فى مستوياتها المختلفة.

على هذا النحو تكتمل الدائرة التى بدت محكمة إلى حد لا يتيح لشىء من عطاء العمل الروائى أن يغيب عن الجهد التفسيرى المخلص عبر هذه المراحل المختلفة. ولعل أبرز ما يميز هذه الرؤية أن إجراءاتها تمسك بما هو مشترك بين الأعمال الروائية المتباعدة تاريخاً. المتفاوتة بنية وتقنية، دون أن تغلق الباب أمام إدراك

الإنجازات الفردية الفارقة التى يمكن تناولها داخل هذا الملمح العام أو ذاك أو خلال هذه المرحلة أو تلك من مراحل التفسير.

وتبرز قيمة هذا الجهد اللافت على امتداد الكتاب ـ بالدرجة الأولى ـ فى اتضاح البعد العلمى، والتزام الدقة المنهجية، والوعى الثمرة الطبيعية ماثلة فى قول مفهوم وتحديد للإجراءات ينأى عن اللبس والغموض... فى حين أصبح القصد إلى التعمية والغموض والاجتراء على تناول غير المفهوم بإجراءات مبتسرة فعلاً تأليفياً رائجاً... بل ربما اتخذ وسيلة ادعاء لتميز المعرفة وخصوصيتها.

ولأجل هذا لم نضن بالجهد الكبير الذى بذلناه فى نقل هذا العمل إلى العربية ودعمه بكثير من الهوامش المفيدة آملين أن يكون إضافة موضوعية فى حقل النقد الروائى...

والله من وراء القصد

ص. ر.

الفصل الأول

كيف نقرأ الرواية؟

إن الهدف من وراء هذا الكتاب هو أن يمد لك يد العون من أجل أن تكون قارئاً أفضل للأعمال الروائية. ذلك أنى تبينت، من خلال تجربتى فى تدريس الرواية، أن كثيراً من الناس الذين يودون أن يكونوا قراء أكثر ثقة بأنفسهم يكتفون بالمثول خلف المنصة ولا يزيدون على إعلان الاعتراف قائلين: حسناً.. إن بإمكانى إدراك الأمر عندما نناقشه فى حجرة الدرس، أو عندما يطرحه الأستاذ المحاضر، غير أننى - عندما أقرأه بمفردى - يضيع منى شئ كثير».

ليس ثمة ضرورة لمثل هذا الشعور باليأس، لأن بإمكاننا جميعاً تقييم الكثرة الكثيرة من أفضل الأعمال الروائية نقدياً على الوجه الأكمل خارج دائرة حجرات الدراسة الأكاديمية. ويكمن مفتاح هذا التقييم فى فهم طرائق المؤلفين الفنية فى معالجة الأمر اعتماداً على مواقفنا واستجاباتنا من أجل تخليق التشخيص والمعانى فى رواياتهم.

ولسوف أحاول - فى هذا الفصل - طرح تصور منهجى لقراءة الرواية قراءة من شأنها أن تعيننا على استمداد أقصى ما يمكن استمداده من العمل المقروء؛ إذ لا شك أن كلاً منا قارئ سلبى إلى حد لا يخفى.. يحدث كثيراً أن يدع نفسه لما يقرأ مستجيباً لما يمارسه عليه من تأثير.. يغرينا بذلك غالباً رغبتنا فى أن نتيح لتجربة الرواية أن تغمر عقولنا، مدركين أن معظم التفاصيل سرعان ما تتلاشى، ولكن مؤملين، بالرغم من ذلك، استبقاء الأفكار وخلاصة الرؤى المستبطنة للسلوك الإنسانى. ومثل هذه القراءة من شأنها أن تقودنا حتماً إلى الإحساس بعدم الرضا عن أنفسنا نتيجة لذلك الشعور الذى يتسلل إلى خواطرنا ليؤكد لنا أننا لم نخرج من الكتاب

بغير الانطباعات المغرقة فى التعميم والبساطة، وسوف يغلبنا الشعور بأننا لم ندرك سوى قدر ضئيل من مستويات الدلالة والتشخيص والتصوير، والإيحاءات التى ندرك مدى أهميتها، ولكننا نتجنب مشاكل فهم مغزاها، أو - بالأحرى - لا نعرف كيف تحقق ذلك الفهم.

وغاية ما أعتزمه هنا أن أحدد ما ينبغى أن ننشده من وراء قراءة الرواية: أين تكمن الشفرة الخاصة بالدلالة؟ كيف نكتشف الأطر الفنية، وكيف نحللها؟ ماذا عسانا نصنع من الشخوص الذين لا يستوجب معمار العمل الفنى وجودهم، أو تلك الأحداث التى تبدو مقحمة لا ضرورة لها؟ إن التسلح ببعض هذه المقترحات، والاحتشاد ببعض المفاهيم الخاصة ببناء الرواية ومناهجها يجعلك تدرك أن كثيراً مما كنت تفقده خلال قراءتك العابرة الكسول يمكن أن تتيحه لك قراءة من نوع آخر.

هناك - فيما أعرف - بعض القراء الذين يرفضون التحليل النقدى للرواية رفضاً شديداً، لأنهم ينفرون - ابتداء - من أن يحاول أحد النقاد أو المعلمين بسط جميع أنماط الشكل الفنى والمعانى الخفية التى يزعم وجودها فى ذلك الكتاب الذى يبدو قريب الدلالة سهل التأتى. إن محاولة الباحث إثبات أن المغزى الجوهرى الدقيق يكمن فى أن علاقة الحب بين البطل والبطلة تقوم على توظيف قصة آدم وحواء، أو أن المؤلف يطوى فى أعماقه كراهية دفينة لأمه، أو أن الشخوص تقدم رؤية مجسدة لما يسمى مشكلة الوجود أو معضلة الحياة.. تلك المحاولة سوف تجعل مثل ذلك القارئ يود لو يصرخ محتجاً: «ألا تقرأ الأشياء الماثلة بالفعل فى الرواية؟ لا يمكن أن

تقنعنى، بأى حال من الأحوال، أن الكاتب قد قصد إلى ذلك كله!».. ومثل هذا القارئ يتشكك فى أن الباعث الحقيقى للنقد الأكاديمى شئ يتجاوز الرغبة فى استعراض مهارة الناقد العقلية إلى الكشف عن مقومات فاعلية الفن. وهذه القضية ـ قضية ما يعنيه الكاتب، وما يمكننا أن نستمده مما يقول فى ضوء التفسير المشروع ـ إحدى القضايا الحيوية التى سنعالجها بعد قليل.

وثمة اعتراض ثانٍ على القراءة النقدية يتحتم علينا مواجهته بلا توانٍ.. ذلك أن بعض الدارسين يتخوفون من أن «دراسة» الرواية سوف تفسد تجربة القراءة ذاتها، وتبدد متعتها، وهم يؤكدون على أنهم اتجهوا إلى الرواية لما يمكن أن تمنحهم من متعة.. لا من أجل الاستثارة العقلية؛ ولذا يتساؤلون ـ مستنكرين ـ عما يوجب عليهم أن يبددوا متعة الكتاب لُهاثا وراء الإيحاءات والإشارات وأنماط التصوير والمقومات الأدبية.

من المؤكد حقاً أنه يمكن قراءة الروايات دونما انشغال علمى مجهد بقيمها الأدبية.. بل إن كثيراً من خيرة الروائيين يصرون على أن العمل ينبغى أن يكون، قبل كل شئ، قصة جيدة تستثير شغف القارئ وتحظى باهتمامه.

لكن دعنا نأخذ رواية مثل رواية جوزيف هيلر Joseph Heller المسماه Gatch 22 (١) التى يمكن قراءتها من أجل المتعة الخالصة.. ألا يستثيرنا ـ بصرف النظر عن رتابة قراءتنا المسترخية ـ أن نبحث عن علة ذلك الخلط المتعمد فى سَوْق الأحداث ومنطق تتابعها؟ لا شك أن مما يزيد متعتنا بتلك الرواية أن نستبين المرامى الكامنة وراء ذلك النسق الخاص للحدث، ونلمس الآثار التى أثمرها، لأننا سوف ندرك

حينئذٍ ما كنا ننشده من وراء متابعتنا أحداث الرواية بطريقة أشد جلاء، ونحسه على نحو أعمق عوراً. وبالمثل فإن مما يُعْظم تقديرنا للرواية، ويزيدنا بها إعجاباً أن نطرح رسالتها من خلال منظور أوضح. أيرى «هيلر» ـ أو أبناء جيلنا ـ الحرب على نحو يختلف عن رؤية الأجيال السابقة لها؟ ولماذا سمى الشخوص في روايته هذه بأسماء تثير التهكم والسخرية مثل Major Major Major أو Milo Minderbinder[٢] ولماذا يبدون دوماً ذوى بعد واحد يلزمون أو أقصى طرفه.. سطحيين قريبي الغور.. على حين تبدو شخصيات الروايات الأسبق زمنا أكثر نضجاً ـ بكل ما تعنيه الكلمة ـ على نحو ما نرى في رواية «شارة الشجاعة الحمراء» The Red Badje of Courage؟ [٣].

إن هذا لا يعنى بالضرورة أن «هيلر» لا يستطيع تقديم النماذج البشرية المركبة.. فربما كانت تقنيته الفنية وطبيعة مضامينه وغاياته مختلفة عن نظائرها عند «ستيفن كرين» Stephen Crane .

ولا يمكننا بالطبع أن نعرف حقيقة ذلك ما لم ندرك كيفية رسم أبعاد الشخصية الروائية. وعندما يتحقق لنا هذا الإدراك تضاف لنا متعة جديدة مردها إلى قدرتنا على فهم طرائق «هيلر»، والنسق الخاص بكتابه، وتقييم هذا وتلك. وإذ ذاك لن تكون المشاهد الساخرة أقل إمتاعاً عما كانت عليه من قبل.. بل إنها ـ فى الحقيقة ستكون جميعها أكثر إمتاعاً، لأننا سوف نكون فى تلك الحال مؤهلين تماماً لحسن تقدير ما نقرأ.

وحتى لو لجأنا إلى إحدى الروايات التى نهرب من خلالها إلى عالم خيالى نغرق فيه أنفسنا حين تبدو الحياة من حولنا معتمة

خانقة لا تكاد تحتمل.. فإننا سوف نكتشف أن الرحلة عبر الخيال أكثر إثارة وتقبلاً؛ حيث نجد أنفسنا ـ لا شعورياً ـ متجاوبين.. تماماً كما هو شأننا بعد دراسة البنية الخاصة بإحدى الروايات، مع الوسائل الفعالة التى يستخدمها روائى حاذق؛ كى يفجر نزوعاتنا الخفية، ويستثير مخاوفنا ورغباتنا الدفينة.

إن رواية «أليس فى بلاد العجائب» Alice in Wander Land لكاتبها «لويس كارول» ظلت شائقة وحية فى وجدان القارئ باعتبارها نموذجا لأدب هروب الكبار طيلة العقد الماضى[٤]. ولو أننا وعينا أن «كارول» شخصيا كان يشعر بالقهر أمام مسئولياته باعتباره شخصا ناضجا، وأنه كان يقضى معظم وقته مشغولا وسط كتبه باختيار إمكانات التعرف الجنونى غير المسئول الذى يأتيه الشخص الناضج عمداً.. ولو أننا تنبهنا إلى أن الكتاب يجسد عملية الحلم الإنسانى، وأن الشخوص الروائية يمكن أن تمثل مخاوف المؤلف ومفاهيمه وأخطاءه، وأن مشاعر الخشية من الجنون والانفلات من المسئولية تتنامى بوضوح خلال الكتاب.. إذا وعينا ذلك كله؛ فإن رحلتنا مع «بلاد العجائب» سوف تقودنا إلى دلالات شخصية خطيرة. وإذ ذاك لن نرضى لأنفسنا أن نكون كسولين سلبيين لا نستطيع تحديد القوى والمغريات وضروب المستحيل التى تجتذبنا.. وعندئذٍ ندخل عالم العجائب عارفين مم نهرب إلى ذلك العالم، وما الذى يجذبنا إليه.

وبصرف النظر عن مدى الاستخفاف الذى يمكن أن يصاحب قراءتنا؛ فإن الألفة التى تنشأ بيننا وبين حركة الحياة الماثلة فى الرواية سوف تضيف أبعاداً جديدة من التشويق والمتعة.. بل وربما

الإثارة كذلك. إن الروائى يحتاج إلى استغراق مشاعرنا الذاتية معه قبل أن يكون فى مقدوره تحقيق أفضل نتائجه الدرامية والخيالية؛ ذلك لأن الأدب يتحرك فى إطار الاستجابات والانفعالات الإنسانية على نحو لا يتيسر خلال أية دراسة أخرى للعلاقات الإنسانية. إن القصة والمسرحية تقدمان الرجال والنساء فى مواجهة بعضهم بعضاً بصورة تبدو شديدة القرب مما هم عليه فى الحياة الفعلية، وتلك هى الميزة الكبرى للأدب على سائر فروع المعرفة الأخرى. وقد يكون بمقدور علم التاريخ وعلم الاجتماع وعلم الإنسان وعلم النفس تقديم العون لنا لتحديد العناصر المميزة للسلوك الإنسانى وربما يسرت لنا هذه العلوم تصنيف تلك العناصر على نحو أكثر فعالية من الأدب؛ فهى ميادين من الدراسة أكثر موضوعية وأحكم منهجاً. أما فى الرواية فإن آراءنا حول السلوك الإنسانى يدركها التشويه، قصداً وبدونما إنكار - بأثر من ردود أفعالنا تجاه الشخوص، وأحياناً تجاه راوى القصة.

ولكن بالرغم من قيمة ما تزودنا به العلوم الاجتماعية من الرؤى والمنظورات الخاصة بمن يشبهنا من الرجال.. فإن خبراتنا الفعلية تظل أشد التصاقاً بهؤلاء الذين نجدهم فى الرواية أو الدراما. فلو أننا تعاملنا مع شخصٍ ما فى ضوء معطيات الحياة الفعلية فحسب عبر مواقف الاتفاق والخلاف؛ فإن مواقفنا تجاهه ومواقفه تجاهنا سوف تقوم على نحو يعقد الأمور.. ربما نجده منفراً مثيرا للاشمئزاز، وربما نجده شخصا محببا أو مثيرا للشفقة وربما بدا غبياً على نحو واضح.. أما فى حالة قراءتنا للرواية فإننا نجعل ذلك الموقف ذا بعد ثنائى.

حين نصل معاً إلى مناقشة المنظور الفنى الذى يقدم الحدث الروائى من خلاله، ونتبين ضروب الحكى المختلفة التى يمكن استخدامها فى القص.. سوف نرى أن الكتّاب يتحكمون ـ بمهارة كبيرة ـ فى طبيعة استجاباتنا تجاه شخوصهم. إنهم يزيدون تيار التعاطف الوجدانى عن طريق ضبط الوضع الخاص للعدسات التى نراقب عالم القصة من خلالها.. تماماً كما يحاول أحد محَدثينا تشكيل موقفنا إزاء شخص ثالث على نحو بعينه؛ فيستبعد بعض الحقائق الهامة، أو يعمد إلى تحريف الحقائق كلها. والأمر فى الرواية لا يختلف عن ذلك كثيراً؛ فالبشر، فى عالم القصة، يواجهوننا - حين نلقاهم ـ غير معزولين عن محيط عائلاتهم وأصدقائهم وأعدائهم.. إنهم موثقون بخيوط قوية من أخطاء الماضى، والآمال المحبطة، وطبيعة العلاقات الشائكة التى تمليها الحياة الفعلية على الرجال والنساء. ومن ثم يتاح مختبر لفهم السلوك الفردى والجماعي، والتعرف على طبيعة ردود أفعالنا يمكن أن يكون أكثر حساسية ومرونة من الأدب.

إن نقطة تركيزى تنصب ـ كما ترى ـ على تلك العلاقة التى ننسجها ـ نحن القراء ـ وننميها مع المؤلف ومادته المقدمة، كما تنصب على الأدوات التى يستخدمها الكاتب الماهر فى تشكيل تلك العلاقة. وثمة خصيصة مميزة للرواية باعتبارها شكلاً فنياً تتمثل فى كونها تتطلب نوعاً من الحركة الترددية دخولاً وخروجاً فى العالم الروائى. ويحدث أحياناً أن ننغمس فى أحد الكتب كى نفقد أنفسنا خلاله.. كى نهرب بأنفسنا بعيداً عن عالمنا اليومى ورتابة أحداثه المتكررة الجامدة حيث نضطر دائماً إلى اتخاذ قرارات أخلاقية،

وحيث نضطر دوماً إلى ضروب من المواءمة والتكيف ومراعاة رغبات الآخرين ومطالبهم. إن بعض الروايات تعمد - بقصد وتخطيط - إلى تغيير العالم اليومي. في حين يحاول بعض آخر تشكيل تجاربنا العادية كما لو كانت تطالبنا بإدامة النظر ومراجعة حياتنا الفعلية. وفي كلتا الحالتين نحن مطالبون بأن ننحي عواطفنا ومواقفنا جانبا كي نُسلْم أنفسنا - إلى حين - لرؤية المؤلف دون أن يعني ذلك في كلتا الحالتين - أننا نفقد قدرتنا على التجاوب الشعوري أو رد الفعل. لأن ذلك هو ما يشكل تجربتنا باعتبارنا قرّاء.

إن رواية «سول بلو» Saul Bellow [٥] «هندرسون ملك المطر» Henderson The Rain King التي اخترتها للتعرف - من خلال دراستها - على تقنيات قراءة الرواية تقدم لنا - بصفة خاصة - مثالاً ملائماً لطريقة المزاوجة الحتمية بين عالم الرواية وعالم تجربتنا الذاتية؛ فكتاب «بلو» يقدم لنا شخصية رجل أمريكي معاصر يشاركنا بعض طموحاتنا المؤرقة وإخفاقاتنا المثيرة للأسى (ولكن بدرجة أكبر؛ لأن كل شئ يبدو، حين يصيب هندرسون، وكأنه كارثة عظمى) حين يخوض سلسلة من المخاطرات الغريبة في إفريقيا يضطرنا قبولها إلى أن نهرب إلى آفاق عالم الخيال.

دعنا نكتشف ما الذي يمكن أن نفعله مع «هندرسون»؟ وكيف يمكننا اصطناع المسلك ذاته في قراءتنا لكل رواية؟ سوف نبدأ بالاستماع إلى «هندرسون» نفسه" إذ لا يمكننا تجاهله.. تبدأ الرواية هكذا:

«ما الذي دفعني إلى خوض غمار هذه الرحلة إلى إفريقيا؟ ليس ثمة تفسير واضح. لقد ظلت الأمور تسوء وتسوء وتسوء.. وسرعان

ما بلغت غاية تعقيدها. وحينما أفكر فى حالى وأنا فى الخامسة والخمسين يوم أن اشتريت تذكرة السفر يبدو لى كل شئ محزناً.. الحقائق تتتابع.. تزاحمنى، وسرعان ما تجثم على صدرى. هجوم بلا هوادة يداهمنى.. والداى. زوجاتى، بناتى، أطفالى، مزرعتى، حيواناتى، عاداتى، أموالى، دروسى فى الموسيقا، سكرى، أهوائى، همجيتى، أسنانى، وجهى، روحى!! أصرخ رغماً: «لا.. لا.. ارجعوا أيها الملعونون، اتركونى وحدى». لكن كيف يتأتى لهم أن يتركونى وحدى؟ إنهم لا ينفصلون عنى.. إنهم هم أنا، وهم ينهشوننى من جميع الجهات.. إنه التمزق وتلاشى الذات.

«ومع ذلك.. فإن العالم الذى اعتقدت أنه مضطهد قاهر بقوة وجبروت راح يزيح حنقه عنى.. ولكن إذا كان على أن أجعل الأمر مفهوماً لديكم، وأن أكشف عن علة ذهابى إلى إفريقيا؛ فإن مواجهة الحقائق تصبح أمراً لا مفر منه ولا مهرب. ولا مفر كذلك من أن أبدأ بأمر المال؛ فأنا رجل واسع الثراء، لقد ورثت عن أبى ثلاثة ملايين دولار بعد استقطاع كافة الضرائب.. غير أننى أوقن أنى صعلوك، ولدى الأسباب التى تبرر ذلك الاعتقاد.. أولها أن سلوكى هو سلوك صعلوك بالفعل. ولكنى كثيراً ما كنت ألجأ إلى الكتب خاصة حينما كانت الأمور تسوء؛ علنى أجد فيها من الكلمات ما يعين ويواسى. وذات يوم قرأت هذه العبارة: «إن غفران الذنوب نبع لا ينضب، ولا يمكن إدراك الصواب أو بلوغ التقوى لأول محاولة». لقد انطبع هذا المعنى فى نفسى بعمق حتى إننى ظللت أغدو وأروح وأنا أردده مليا فى خاطرى.. غير أنى نسيت أى كتاب كان»

هنا نجد رجلاً يحاول الاقتراب منا، وينشد الوصول إلينا.. يريد

أن يجعلنا نستشعر جسامة الكروب التى احتملها.. رجلاً يريد ـ معتمداً على قوة شخصيته المنطلقة ـ أن يشدنا للإصغاء إلى قصة حياته المضطربة.. تماماً كما يحدث فى الحياة الفعلية وشأن كثير من الرجال الذين نلقاهم، ويجهدون فى تحقيق نوع من التواصل أو المشاركة معنا.. بدأ «هندرسون» هنا متوتراً لا يحسن تحقيق ذلك التواصل، فضراعته غير مترابطة، يقفز خلالها من موضوع إلى آخر. وشأن كثير من ذوى النفوس المتوترة المضطربة فى الحياة الحقيقية ينطق بأشياء ربما باعدت بينه وبين تعاطفنا معه.. كل ما هنالك أن شخصاً فظاً يخبرنا ـ لحظة أن التقينا به ـ بأنه ورث ثلاثة ملايين دولار بعد خصم الضرائب. ونحن ننفر ـ فى العادة بحكم غريزتنا ـ من هؤلاء الذين يحاولون إثارتنا على هذا النحو. ثم ما الذى يعنينا من كونه يستشعر «ضغطاً على صدره»؟ ولم يتحتم علينا أن نسمع قصته عن رحلته إلى إفريقيا؟ لماذا ـ بحق ـ نضيع وقتنا فى سماع مشاكله مع حيواناته وأسنانه وهمجيته وسكره؟.

نعم.. على الرغم من ذلك، وعلى نحو غريب.. نجد أنفسنا معنيين بهذا كله عناية بالغة؛ فنحن نقبل على الأدب كى نعرف ما يمكن معرفته عن الآخرين. ولعل أعظم ميزة للأدب هى أنه ييسر لنا اقتحام حياة الآخرين ممن قد نجفل منهم إذا ما حدث أن التقينا بهم فى محيط الحياة والأحياء؛ فالرجال الذين يحملون ملامح «ماكبث» و «هيتشكليف» و «سكرودج»[٦] هم فى الحقيقة رجال غرباء عن دائرة تجاربنا الذاتية. نستطيع أن نلمح فى اضطراب «هندرسون» الواضح وانهياره الشديد صوت الاستغاثة اليائسة المحبطة من إنسان يجهد فى محاولة الاقتراب منا بالكيفية الوحيدة التى لا

يحسن سواها. لذلك لابد أن نتراجع عن موقف المبادرة بالعداء وإظهار الضجر، ونكبح جماح تلك المشاعر حتى نستبين المزيد من أمره. ولكن ينبغى ألا نغض الطرف جملة عن طبيعة استجابتنا الشعورية تجاه «هندرسون»؛ فلسنا - على كل حال - من جماد لا يشعر ولا يستجيب. ولابد أن يعرف المؤلف ذلك، وينبغى أن يضع فى اعتباره أن طبيعة ردود أفعالنا تلعب دوراً ما فى فهم أبعاد الكتاب، ولكننا مازلنا - حتى الآن - نستبعدها مؤقتا وعلى نحو ما سوف يتضح تواً؛ تثبت هذه المشاعر فائدة لا يمكن جحدها فى تأكيد مصداقية تفسيراتنا للرواية. وسوف تكشف الفصول المتتابعة أن ردود أفعالنا لا يمكن أن تكون غير ذات فعالية بالمرة حتى حينما ننحيها جانباً على نحو مؤقت.

إذن؛ ما الذى ينبغى علينا أن نعيه إذ ما أردنا إتمام هذه المواجهة أو معظم جوانبها مع هندرسون؟ ما دمنا قد أمسكنا بزمام الشخصية - شخصية هندرسون - فى المدخل التمهيدى المتقدم؛ فإنى أقترح مواصلة الخطى بتتبع النقطة التى اختار هو البدء بالحديث عنها.. أمواله، عمره (الخامسة والخمسون)، إحساسه باضطراب حياته (التى أصبحت لا حياة)، بحثه عن معنى الحياة وقيمتها (لطالما تأملت فى الكتب بحثاً عن بعض الكلمات المعينة المشجعة)، ومحاولته العثور على شئ من السلوى فى عبارات الكتاب المقدس (غفران الذنوب نبع أبدى). ليست هذه بمفاتيح لشخصية «هندرسون» وطبيعة رؤيته للعالم الخارجى فحسب؛ بل ربما كانت مفاتيح لغزى الرواية جملة. ثمة وسيلة ذكية من وسائل التحليل النقدى تتمثل فى تحديد الأشياء التى تبدو غير عادية ولافتة من بين ما تضمنه العمل

وتسجيلها. إن كثيراً من قراء الرواية المتمرسين بها يستخرجون بعض هذه الملامح المتميزة ويدونونها فى الهوامش أو فى وريقات منفصلة. وبهذا المسلك يستطيع أحد القراء تحديد الملامح الجوهرية الدقيقة لشخصية أو موقف على حين يتجاوزها قارئ آخر دون أن ينتبه إليها. قطعاً نحن لا نقصد تدوين كل شئ، وإلا أصبح الأمر مملاً، ولضاع الغرض من الانتقاء أصلاً وهو تحديد العناصر المؤثرة فحسب. ولو أننا فعلنا ذلك مع كل كتاب نقرؤه؛ فلربما أفسدنا المتعة الخاصة للكتاب، وهو ما يتخوف منه بعض القراء. لكنى أميل إلى تسجيل الملاحظات حول قليل من الروايات خاصة إذا كانت القراءة تتم فى سياق تعليمى أكاديمى. وإذ ذاك سوف نكتشف سريعاً أن عملية جمع الملاحظات ذاتها تقودك إلى التفكير فى الرواية بصورة أكثر منهجية وأدق تحليلاً. ولا تكاد تسلك المسلك ذاته مع بضع روايات حتى تجد اهتمامك ينصرف - بجاذبية خاصة - إلى تلك المادة التى تسهم حقاً فى عملية التفسير.

إن الملاحظات الخاصة بالحبكة أو الخطوط الرئيسة للحدث ليست بذات قيمة فى حد ذاتها.. اللهم إلا فى تلك الروايات التى عمد الكاتب فى بناء حدثها على لون من التداخل المثير للحيرة والارتباك. كثيرون جداً هؤلاء الذين يبدأون دراسة الأدب ولديهم اقتناع شديد بأن تحليل الرواية يعنى إعادة تقديم أحداثها بعباراتهم الخاصة. وهذا فى حد ذاته عمل ليست له أدنى قيمة.. وأى قارئ متواضع الذكاء بمقدوره إدراك الأبعاد الأساسية للحبكة فى معظم الروايات. إن العناية بالخط الأساسى للحدث فى رواية ما تعد أمراً هاماً فى تلك الروايات التى يطرد خلال بنائها استثمار الحدث لما نتوقعه من

احتمالات مسيرة الرواية استثماراً فنياً ذكياً حين يقودنا المؤلف تجاه أبعاد عميقة ومعان خفية يحرص على ألا نفلتها. لكن هذا لا يتطلب منا سوى أن نتوقف بين حين وآخر لنطرح بعض الأسئلة حول تصورنا المسبق لما يمكن أن يكون عليه الشكل الفنى لهذه الرواية أو تلك. ولنلاحظ ـ على سبيل المثال ـ مدى السرعة التى يمكننا بها طرح العديد من الافتراضات المقنعة حول بنية قصة «هندرسون» اعتماداً على السطور الأولى فقط.

بدايةً سوف يتبادر إلى أذهاننا أن الرواية معنية برحلة «هندرسون» إلى إفريقيا .. «ما الذى دفعنى إلى القيام بهذه الرحلة إلى إفريقيا؟». وعلاوة على ذلك.. تجد بين يديك العديد من الإشارات الدالة على أن «هندرسون» لا يتكلم عن حدث واحد فقط، بل يعرض لسلسلة من الأحداث العصيبة التى تشكل علة هذه الفوضى التى يقول إنه أحدثها فى حياته. ربما أمكنك أن تخلص من هذا ـ ومن إشارته إلى أنه كثيراً ما يلجأ إلى الكتب نشداناً للكلمات المواسية ـ إلى أن هذه الرواية ترمى إلى البحث عن الهوية وسكينة النفس، وتطرح ما يتوصل إليه بطلها من حلول ممكنة. ولا يغيب عن الملاحظة أنك سوف تستطيع ـ دونما تكلف أو قصد تقريبا – تخمين مختلف الأحداث التى تشكل حبكة الرواية (أعنى ما يتعلق بحياة «هندرسون» من أحداث محيرة وضاغطة مضافاً إليها رحلته إلى إفريقيا وما يمكن أن يقع هناك) حتى وإن لم تعرف ـ على وجه التحديد ـ الأحداث ذاتها. ومن ناحية ثانية.. سوف ترتسم فى ذهنك الملامح الأولية الفجة لموضوع الرواية.. بحث «هندرسون» عن القيمة أو السعادة. ولسوف يساعد ذلك، على نحو فعال، فى عملية انتقاء ما

ينبغي تدوينه خلال القراءة.

من الحكمة إذن ألا تقتصر دائرة اهتمامك على تلك الملاحظات التي تبدو متعلقة بالمضمون فحسب؛ وذلك لسبب أولي هو أنه من الوارد ألا تقودك تلك الملاحظات إلى المضمون الحقيقي. وثمة سبب آخر هو أن الكتّاب المجيدين غالباً ما يسلكون إلى غاياتهم سبلاً غامضة ومعقدة؛ ولذا يحسن أن تسجل كل شيء يتراءى ذا علاقة بالموضوع الرئيسي للرواية وما يمكن توقعه بشأنه، وكذلك كل شيء من شأنه أن يضع تصوراتك وتوقعاتك موضع تشكك أو تساؤل.. ولتكن - أثناء القراءة - منفتحاً ومنطلقاً بلا حدود. ذلك لأن المادة المقدمة هي التي سوف تفاجئك بكونها غريبة وغير عادية تستعصي على التلاؤم مع أي نمط.. وهذا - غالباً - ما يعترض أي تفسير دقيق للرواية. وهذا هو نفسه السبب في حتمية الاهتمام الخاص بكل ملمح لافت وغير عادي في الكتاب.

وعلى سبيل المثال.. يلاحظ المرء في الصفحات القليلة الأولى من الرواية سلسلة من الحوادث الغريبة المرتبطة، على نحو ما، بالموت. «فهندرسون» يخبرنا أنه كان يستشعر سعادة شيطانية بتعذيب زوجته الأولى «ليلي»Lily حين يهدد بإطلاق النار على نفسه، وهو العارف أن والدها كان قد انتحر بالطريقة نفسها ولقد أصيبت - من جراء ممارسات «هندرسون» لساديته معها[٧] - بنوع خاص من الألم الحسي والكرب النفسي. ليس هذا فحسب.. بل إن «هندرسون» نفسه قد سيطرت عليه رغبة عارمة في تحقيق نوع من التواصل مع والده الذي مات منذ زمن ولا يمكن أن يغيب عن الذاكرة مشهده ذات مرة حين راح يعزف على الكمان بحرارة شديدة في محاولة للتواصل

مع والده عبر الموسيقى. لم يستطع أن يقنع نفسه بالتسليم بأن الميت هو بالفعل ميت. ومرة بعد مرة يقوى لديه الإحساس بأنه أصبح يألف الموت ويألفه الموت، حتى إن منظر الأخطبوط داخل حوض تربية الأسماك كان يستحضر لديه نذر الموت. إن مثل هذه المؤشرات الغريبة تقدم - في جلاء - نموذجاً وثيق الصلة بالموت لكننا - حتى هذه المرحلة - لا نستطيع استنتاج شئ محدد.

ويبدو إحساس «هندرسون» تجاه أسرته متواضعاً للغاية حين يخبرنا بحادثة فردية نرى خلالها ابنته التى لم تبلغ العشرين بعد تتبنى طفلاً أسود، فينزعه هو بعيداً عنها مدفوعاً بتصوره لما ينبغى عليه فعله. ويلاحظ عندئذ أنه يشعر شعور فرعون حين يتصرف على نحو مطلق. وإذ ذاك، وبغير ما علة على الإطلاق راح يكشف عن راسخ اعتقاده بأن ثمة لعنة تحيق بأمريكا.

وفى الفصل الثالث راح «هندرسون» يخبرنا بأسباب ذهابه إلى إفريقيا، ولكنه يتوقف فجأة ليتحدث عن والده. وعلى غير توقع.. يقطع هذا الحدث ليحتج - فى حدة - على سرقة الأراضى الأمريكية من الهنود. فماذا عسانا أن نصنع إزاء هذا؟

من الواضح أن «هندرسون» يعتقد أن همومه الشخصية ترتد - على نحو ما - إلى بعض شرور الحضارة الأمريكية، ولكنه لا يستطيع إقناعنا بهذا، وكل ما يمكن أن نفعله - نحن القراء - أن نحتسب هذا للتقييم الأخير. إن مهمتنا لا تقف عند الاهتمام بكل الظواهر والأحداث العارضة أو المتناقضة التى يتضمنها العمل، والتى ربما أغفلناها من قبل، وإنما يجب علينا تجميع كل هذه الظواهر والربط بينها عند التحليل الأخير مستعينين على ذلك بصبر وهدوء شبيهين

بصبر «شيرلوك هولمز» Sherlock Holmes وهدوئه، أو هما - بالأحرى - صبر الناقد الأدبي وهدؤه.

أخيراً.. نصل إلى إفريقيا، حيث راح «هندرسون» - سعياً وراء ما لا يكاد يجدى أو حتى يتصور - يخوض أعماق مجاهل تلك المناطق البدائية المظلمة. أيكون ما ينشده هناك هو الثراء العاطفى والانتعاش الروحى؟ واضح أن ذلك لم يكن هو ما تغيّاه؛ ذلك لأنه نادراً ما كان يلتفت إلى القيمة «الجمالية (التى يدركها عند تحققها، فلطالما أعلن صراحة أن تقدير الأشياء الجميلة الخالدة يستثير اصطكاك أسنانه) ومثل هذا الشعور لا يستمر طويلاً، ولا يبدو أن بمقدوره السيطرة عليه.

هل كان الصفاء الروحى هو الغاية المرجوة من وراء هذا المسعى؟ عند مرحلة محددة يلح «هندرسون» إلحاحاً قوياً على أنه يرجو «أن تعود الأمور إلى ما كانت عليه قديماً، كما عرفتها حين كنت بريئاً طاهراً، وظللت أتوق إليها منذ ذلك الحين». وأيا ما كان ينشده ويتوق إليه، فإنه يبدو مسوقاً بصوت داخلى يصرخ عالياً وبلا انقطاع: «أريد.. أريد».

وهنا أود التوكيد على نقطة ثانية تتعلق بتسجيل الملاحظات الملتقطة.. فعلى نحو ما ترى، يعتمد جهدنا الذى ننشد من ورائه تحديد مشاكل «هندرسون» ، والوقوف على دوافع مغامرته.. على مواصلة طرح الأسئلة، والتنقيب وراء كل الاحتمالات. وغالباً ما لا يكون تسجيل الملاحظة المنفردة أو الحدث العارض الذى يتضمن مغزى ذا علاقة بالموضوع الرئيسي كافياً إذا لم يحاول المرء الكشف عن المعنى الحقيقى لهذا وذاك. لذا يحسن أن تقيد، على نحو مطرد،

الأســئلة التى من المرجح أن تسلم إلى المعنى. وأهم من ذلك أن «تحديد» ما عساه أن يكون موقع الشخصية وموقفها أو هدفها. تتبع - خلال تسجيلك للملاحظات - كلمات بعينها مثل كلمة «النقاء الروحى» أو «النضج» أو «الإدراك الجمالى» أو «الأنانية» أو «رهبة الموت» واتخذها مؤشرات للتفسير. إن السعى فى التعريفات المحددة على هذا النحو سوف يحتم عليك أن تتوقف وتطيل التفكير حول ما ينبغى أن تقرأ، وما ينبغى أن تلاحظ وتسجل؛ وهذا سوف يستلفتك بتميز مغزاه عبر مسيرتك. سوف يواجه انطباعاتك التأثيرية الأولى فى حسم، ويتفاعل معها على نحو ما؛ حتى ينجلى المعنى فى وضوح. ربما كان من المفيد أحياناً أن تحتفظ بمذكرة تدون فيها، خلال القراءة، مجموعة من الحيثيات التى تعين على تأمل الأشياء وإعمال النظر فيها. وعلى سبيل المثال يمكننا استثمار بعض الملاحظات على النحو التالى:

ظل هندرسون يردد «أريد.. أريد». إن هذا يعنى أنه لم يحقق بعد ما يطمح إلى تحقيقه. ربما يشير التعبير إلى بالغ حبه لذاته وأنانيته، أو إلى مدى النقص وفرط الملل فى حياته. ما الذى يريده؟ مزيداً من الثروة!؟ الحب؟ السعادة؟ احترام الذات؟

إن هذا هو ما يشكل الجهد الحيوى لقارئ يجهد من أجل إدراك الخلاصة الصافية والجوهر النقى، ويختبر العديد من المفاهيم والنظريات والمصطلحات حتى يدرك الأنسب والأصوب. إن ذلك هو جهد القارئ الذى من شأنه أن يثمر فكراً. ومن ثم كان الحرص على طرح الأسئلة المناسبة وتسجيلها ومحاولة الوصول إلى إجابات حاسمة ومحددة لها خير سبيل إلى تركيز فكر المرء ونقائه.

واصل «هندرسون» ـ في تلك الأثناء ـ انطلاقه في القارة المظلمة حتى وصل إلى أشد مناطقها بدائية؛ محاولاً أن يحقق لنفسه ما ينشد من سكينة وراحة. لم يستطع أن يحجم عن ممارسة مختلف الأمور بصرف النظر عن مكان وجوده الحالي. وفي إحدى المخاطرات المضحكة حيث كان يحاول دفع الضفادع إلى الخروج من أحد خزانات المياه الخاصة بإحدى القبائل.. إذا به ـ بدلاً من ذلك ـ يحطم السد الذي يحتجز مخزون المياه. وبينما كان يشهد احتفالات قبيلة أخرى نجده يتطوع ـ لضخامة بنيانه وتميز قوته ـ بإنجاز عمل بطولي من أعمال الفتوة لم يقو أحد من قبل على إنجازه، وهو تحريك تمثال حجري عملاق يسمى «موماح»، لقد استطاع «هندرسون» فعلاً أن يرفع هذا التمثال عالياً باقتدار ملحوظ، وظهرت عليه أمارات النشوة والابتهاج لكونه فعل شيئاً فريداً؛ لكن ـ رغم ذلك ـ أصاب صدره ألم لا يكاد يحتمل، وأعيته حمى غريبة.

إن عملية رفع «موماح» جعلت من «هندرسون»، في الحقيقة، ملك المطر في القبيلة؛ لأن السحب انهمرت على الأرض التي طال ظمؤها بصورة توشك أن تكون معجزة. ومن باب تكريم «الملك» في احتفالات القبيلة غمسه المواطنون في بركة صغيرة من الوحل. فبدا حسبما يصف هو نفسه إذ ذاك ـ شبيهاً بنبات خرافي.

كيف يمكنك أن تقدم العون لولا شعورك بشئ من الشفقة على رجل مثل هذا يرى نفسه كما لو كان نباتاً خرافياً؟ ها نحن قد بدأنا نتعاطف مع هندرسون الذي ما زال يفتقد القدرة على تبين مسيرة الذات وتوجيهها إلى درجة تستثير الشفقة. إنه يسلم قياد نفسه لصديقه الجديد «دافو» ملك القبيلة الشاب، وثمة تجربة تطهر

مؤلمه خاضها هذا الصديق، إذ استطاع ترويض لبوءة كبيرة، وراح يقنع «هندرسون» بأن سبيله الوحيد لقهر الخوف الكامن فى أعماقه من الموت هو أن يقتحم غمار الخطر بأن يواجه اللبوءة مباشرة بغير سلاح. لقد رسخ فى روع «هندرسون» فى تلك الآونة أنه تجسيد لنبوءة «دانيال» للملك «نبوخذ نصر» التى تضمنها الإنجيل، وأخبره فيها «إنهم سوف يطردونك من بين الناس، وسوف يكون مقامك مع حيوانات الحقل»[٨]. والحقيقة أن هناك بعض أوجه التشابه التى يمكن إبرازها بين حال «هندرسون» وأحداث «نبوخذ نصر» - كما هو شأن هندرسون رجلاً نشأ فى سعة من العيش والثراء، واستطاع أن يتفادى عواقب العديد من نقاط ضعفه، ومؤامرات الآخرين ضده بفضل تفسير النبى دانيال لأحلامه. ودانيال - كما يعرف كل الناس تقريباً - كان يصطحب أسداً برفقته.. تماماً مثل دافو. لقد وصف «هندرسون» من قبل رحلته بأنها بدت «مثل حلم»، ونحن نحاول - بالتأكيد - تفسير ذلك الحلم على نحو ما فعل دانيال من قبل.

إن ملامح التناص بين قصة «هندرسون» والقصة الإنجيلية تكاد تقف عند هذا الحد. ومن المفيد أن نتنبه إلى أن الحكايات والقصص الدينية والأساطير اليونانية والخرافات القديمة التى نلمحها أحياناً فى الرواية الحديثة، ويأتى استخدامها خلال بعض العبارات القليلة الورود فى النص قد توظف على نحو فعال فى تلك الروايات. ورغم ما تسهم به فى تحديد مغزى العمل.. فإن من النادر أن تكون، هى فى حد ذاتها - مفاتيح الكشف عن مضامين الرواية. وفى حالة الرواية التى معنا «هندرسون ملك المطر» يوجد سؤال حيوى نتوجه به إلى أنفسنا عما إذا كانت الإشارات الإيحائية إلى «سفر التكوين»

تقود إلى مفاهيم السعادة أو احترام النفس أو مغزى الحياة الذى يطرحه علينا العهد القديم ما دمنا قد جعلنا البحث عن مثل هذه الدلالات واحداً من مضامين رواية بلّوBellow .

لقد كان «دافو» ـ ذلك الرجل الذى اتخذه هندرسون قائداً ومرشداً ـ يواجه تحدياته المؤلمة التى يتحتم عليه مواجهتها، فمع أنه تلقى تعليمه فى أوربا، وكان يفترض فيه النفور والرفض لما تمليه عليه قيود التقاليد الخرافية.. فلقد أخذ على عاتقه مهمة الإمساك بأسد متوحش حتى يصبح ـ كما تقضى معتقدات القبيلة ـ امتداداً لروح أبيه. ولو أنه فشل فى القبض على ذلك الأسد لسيق حتماً إلى الإعدام. لذلك كان «دافو» ذاته ـ برغم تعليمه كله ورؤيته الخاصة ـ مضطراً أمام حتمية الخرافة البدائية المتحكمة أن يختار بين الموت والحياة. إن التضاد القائم بين الثقافات بدا أكثر تعقيداً لأن «هندرسون» أصر على محاولة شرح نفسه لدافو ـ ولنا كذلك ـ بالارتداد إلى أمريكا. وحتى الآن تبدو ملاحظات «هندرسون» مزيجاً من الوعي والتفاهة.

«لابد أن تفكر فى البروتستانتية النقية المحافظة. والدستور والحرب الأهلية، والرأسمالية، ومكاسب الغرب.. إن كل المهام الرئيسية والفتوحات الكبيرة تجرى قبل زمنى هذا؛ مما خلف لنا جميعاً أضخم مشكلة.. تلك هى مشكلة مواجهة الموت. ها نحن أوشكنا أن نفعل شيئاً حيالها.. لست أنا بالذات.. أستطيع أن أقسم لك.. هناك فتية يشبهوننى تماماً فى الهند والصين وجنوب إفريقيا وفى كل مكان. لقد شاهدت ـ قبل رحيلى عن موطنى مباشرة ـ مقابلة صحفية مع أحد معلمى البيانو «ميونسى» بعد أن أصبح راهباً بوذياً

فى بورما». أرأيت: إن هذا هو ما قصدت إليه.

من الصعب التسليم بأن عقلاً يبلغ هذا الحد من الاضطراب والتفاهة الواضحة يكون بمقدوره استنباط الأشياء وتحديد ماهيتها. وفضلاً عن ذلك؛ فإن نهاية الكتاب تشير إلى أن «هندرسون» استشعر شيئاً من الاستقرار عند عودته من إفريقيا بعد مصرع «دافو» بين مخالب الأسد الذى صمم على الإمساك به. إن «هندرسون» نفسه يصف هذا الحدث الجديد بأنه بداية العودة إلى التوافق مع إيقاع الحياة. وفى المشهد الأخير من الرواية نرى «هندرسون» يتوثب مرحاً بقوة غير عادية فى ممر أحد موانئ الأرض الجديدة، وبصحبته شبل صغير وطفل عربى يتيم كان قد اكتسب صداقتهما؛ إنه يفيض ـ مرة أخرى ـ بنشوة الحياة.

لا يمكن أن يتأتى لأى تلخيص أو تبسيط ـ فضلاً عن الاقتباس ـ أن يكون مدخلاً إيجابياً لرواية «بلو» ولكننا نحرص على أن نمسك ببعض الخيوط التى يمكن أن تعيننا على بدء الحركة الصحيحة نحو تفسير الرواية. إننا نعرف ـ كما أشرت ـ أن «هندرسون» قد استعاد تكيفه مع الحياة على نحو ما، ولكننا سوف نبحث ـ من غير جدوى فيما أعتقد ـ عن تفسير ذلك التكيف فى كلمات محددة ودقيقة؛ ذلك لأن فهمنا لتجربته فهم غامض إلى حد كبير. ولو أننا توقفنا عند هذا الحد فلسوف نكون أشبه بمن ضل وسط خضم من الاحتمالات المتضاربة والقضايا التى لا حل لها، والمتاهات المحبطة والشطحات المثيرة للبس. وبسبب هذا كله أصبحنا فى وضع لا يؤهلنا لتفسير ما قرأنا؛ تماماً مثل «هندرسون» الذى لا يستطيع أن يدرك مغزى أفكاره وتجاربه.

والآن.. لابد من استحضار هذه الملاحظات التى التقطناها لتلك الأحداث التى تبدو لافتة، أو على قدر من الخصوصية، ووعيها بقوة. يجب علينا أن نبدأ باسترجاعها كلها على نحوٍ سريعٍ ومتوازنٍ، ثم نحاول تصنيفها فى مقولات مترابطة أو أفكار كلية. ربما يكون ضمن ما سجلناه مثل هذه الأشياء: التوافق مع إيقاع الحياة، الإشارات المقرونة بالموت، مواقف «العهد القديم» من الحياة، خريف العمر «هندرسون فى الخامسة والخمسين)، محاولات استحضار أرواح الموتى من الآباء (حاول ذلك على نحو ما كل من هندرسون ودافو).. والآن يمكننا فقط أن نمعن النظر فى هذه المذكرات، كما يمعن ضابط البوليس السرى النظر فى بعض الأشياء محاولاً حل شفراتها، محاولين تبين مدى توصل الخيوط الرابطة بينها. إنها جميعاً تتضافر على الإشارة إلى أن «هندرسون» بلغ تلك المرحلة من علاقته بالحياة حينما تحتم عليه أن يكيف نفسه مع خريف العمر، وأن يتأهب للموت الذى لا مفر منه، والذى لقيه أبوه من قبل.

إن لـ «العهد القديم» نمطاً محدداً من الأمانة الصارمة والصدق الحازم فى مواجهة الحالة الإنسانية فى مثل ذلك الموقف فهو يتطلب منا أن نستقبل الشيخوخة والموت بثبات وجلّد، ويقطع بأن ذلك فى مقدورنا. ولو أننا قرأنا رواية «بلو» من قبل أو روايات بعض الكتاب اليهود المعاصرين، فلسوف نلاحظ احتفال رواياتهم بفكرة تقبل حركة الحياة الإنسانية التى تقضى بحتمية أن يَخْلُف الأبناء الآباء. ومن فرط الحماقة أن يبدد المرء طاقته فى مقاومة عجلة الشيخوخة والأقوال التى لا تكف عن الدوران على نحو ما يفعل الأمريكيون فى دأب.

ها نحن قد وضعنا معاً تفسيراً ممكناً للرواية؛ ولذا يجب علينا الآن إعادة النظر فى عناصر ملاحظاتنا لنرى أيها يتمشى مع ذلك التفسير؛ فذلك أحد السبل التى تعيننا على تعضيد تفسيرنا والاطمئنان إليه. ربما يحلو لنا ـ فى مثل هذه المرحلة ـ أن نقول: «ها قد وجدتها»، ثم نجتهد فى جمع كل شئ ينسجم مع ذلك التفسير، ورفض كل ما من شأنه ألا يتمشى مع تفسيرنا أو تأويله. إن العبء الذى نضطلع به ـ باعتبارنا قراء نقدة ـ يحتم علينا أن نكون أمناء قدر طاقتنا (حتى نتجنب السقوط فى منزلق التأويل الذاتى الذى نعتقد أن بعض النقاد والمعلمين يقعون فيه بين حين وآخر). ولكن النقد نشاط إبداعى خلاق كذلك، يتطلب منا قدراً من مرونة الحركة عبر تجاربنا ومعارفنا الخاصة حتى نستخرج الأفكار العملية، وحتى نكتشف المبادئ الأساسية كما هو شأن العلماء التجريبيين. ومادام الأمر كذلك؛ فإن بمقدورنا أن نوظف ـ على سبيل المثال ـ المعرفة الشائعة التى نعرفها جميعاً عن طبيعة النوبات القلبية وكونها ظاهرة عامة بين أصحاب الأعمار المتوسطة؛ مما يجعلهم يسلمون ـ فى نهاية الأمر ـ بأنهم على وشك الموت ولنتذكر أن «هندرسون» قد أشار فى الصفحة الأولى من الكتاب إلى ما يشعر به من ضغط على صدره، ولنتذكر أن الموت أعطاه «إنذاراً» فى هيئة أخطبوط، ولنتذكر كذلك أن رفعه تمثال «مومباح» عالياً قد أصاب صدره بضيق التنفس، وأنه عانى الحمى والإعياء بعد هذا. كما أصيب «هندرسون» فى رحلة عودته من إفريقيا بهزال شديد من جراء داء غريب حتى أوشك على الموت، واضطر إلى الاستشفاء طويلاً إلى أن استعاد صحته. وربما واجه نوبة قلبية ففرضت عليه «هذه التجربة» نوعاً من التصالح

مع الحياة. ومن الوارد حقاً أن تكون الرحلة إلى إفريقيا ليست سوى حلم تفجر خلال تلك النوبة؛ ولذا نبدو قريبين من «دانيال» الذى فسر حلم «نبوخذ نصر» على نحو أقوى مما كنا نعتقد. إن الحبكة ـ كما يقال ـ تزداد تشابكاً، غير أنها مصحوبة ـ هذه المرة ـ بشدة التعقيد وثراء المعنى.

المثير ـ برغم هذه الاكتشافات ـ أن بعض جوانب التناقض المقلق ما تزال قائمة لسبب أولى، فلو أن «بلو» كان يحاول أن ينقل إلينا تلك التجربة الكئيبة بعمق.. تجربة الوصول إلى حافة النهاية مع تقدم العمر؛ فلماذا اختار «هندرسون» ليكون هو الراوى والبطل الرئيسى؟ إن مثل هذا الموضوع الوجدانى المثير كان جديراً به أن يستدعى أسلوباً من القص أكثر إغراء.. لا أن يأتى فى كتاب يكتظ بالأحداث الخيالية المتكلفة، ومشاهد الحياة البدائية التى تستثير الضحك والسخرية. وحتى لو أننا أفلحنا فى تكتم مشاعر الكراهية أو العداء التى نشعر بها بدءاً تجاه فجاجة هندرسون، وحتى لو كنا أكثر تقبلاً لذلك «اللفت» الكبير (ذلك النبات الخرافى الذى شبه هندرسون به نفسه).. فلسوف نظل فى حيرة من أمر اختيار «بلو» لذلك الرجل الأنانى الصامت كى يسلط عليه عدسته.

فى مثل تلك الحال تكون استجابتنا تجاه الشخوص الروائية ذات فائدة. ذلك لأنها ستتوجه حتماً لتأكيد تفسيراتنا للرواية.. سوف تظل ترسل سهاماً شائكة تلاحق العقل وتصرخ: «ليس بمقدورك قبول الأمر بصورة جادة وحاسمة، أو ليس هذا بالمغزى المقبول»

وثمة جوانب أخرى فى الرواية مازلنا نحتفظ بها ضمن

ملاحظاتنا، ولم نختبر بعد صلاحيتها على نحو مُرْضٍ. من ذلك مثلاً تأكيد «هندرسون» على أنه واسع الثراء، أو تعليقاته حول أمريكا من مثل قوله إن ثمة لعنة مضروبة على وطننا، تلك هى أن المهمة الوحيدة الباقية أبداً للأمريكيين، هى «فعل شئ ما» متعلق بالموت. لقد لاحظنا تعليقاته الفجة حول الجمال، وكيف أنه ينقضى سريعاً دون أن يخلف أثرا سوى اصطكاك الأسنان. كما لاحظنا تصريحاته العريضة حول البحث عن النقاء والبراءة فى إفريقيا ثم لاحظنا أخيراً صرخته الملحة: «أريد.. أريد..» التى تشير إلى رغبته النهمة فى امتلاك الأشياء. وبرغم ذلك كله فإن لدينا كذلك دليل رغبته فى التضحية بكل ثروته وأمنه وممتلكاته من أجل أن «يفعل» شيئاً عظيماً وذا قيمة. وكل هذه أمور يمكن إغفالها باعتبارها نزعات مضطربة لرجل لم يتكيف بعد مع الحياة. ولكنها أيضاً تنسج صورة تهكمية لتلك السمات المقرونة فى أذهاننا بالشخصية الأمريكية. أليس مسلكاً أمريكياً تماماً أن تحاول «فعل شئ مرتبط بالموت» على نحو ما اعتاد العجوز الأمريكى نقى الأصل أن يفعل» شئ ما كأن تصير طبيباً على نحو ما اعتزم «هندرسون» فى آخر الرواية؟

ألا يوحى هذا بما يوحى به موقفنا العملى الذى لا يخلو من مغزى حين نقول إن الجمال والنشوة شئ معد غير أنه لا يدوم طويلاً؟ ألم يعرض العديد من علماء الاجتماع لمسألة توق الأمريكين الشديد للنقاء والبراءة؟ لست مضطراً للتسليم بكل هذه الاستنباطات لتدرك أن «بلو» قد أضاف بعداً آخر لروايته.. ذلك البعد الذى يشرح لنا شخصية «هندرسون» باعتباره نمطاً من الطراز الأمريكى المستعلى على الحياة: فهو غنى وقوى، ومحظوظ وبائس. وهذا البعد

يعتمد على السخرية من أسلوب الحياة الأمريكية فى مختلف جوانبه. إن مدرس البيانو القادم من «ميونسى» ليس الوحيد الذى انغمس هذه الآونة فى البوذية ابتغاء مواجهة الحياة.

ولو أننا قرأنا العديد من الروايات الأمريكية فى الخمسينيات والستينيات، فسوف نعرف أن من بين الاتجاهات الحديثة فيها «رواية الرؤيا». وهى الرواية التى تصور المجتمع الأمريكى على حافة تدمير ذاته والعالم المحيط به.. إن روايات مثل[٩]:

Catch 22, Kurt Vonnegut, Jr's Slaughter house, Five and Thomas Pynchon,s V. ...

تعد أمثلة لهذه الأعمال التى تتناول هذا الموضوع. وهناك العديد سواها. وربما وجد «بلو» فيها ظاهرة غير صحيّة تقترب من نعى الذات. إن الملاحظات المتعلقة بالشخصية الرئيسية فى رواية أخرى مثل رواية Herzog [١٠] قد تحدد غاية «بلو»: الأمن، الراحة. استعلاء الذات على الأزمات، التوتر، الرؤى، اللامبالاة.. كلها أمور تصيب بالعلل، ولابد أن نطردها بعيداً عن رؤوسنا؛ فإنه لوقت مهدر ذلك الوقت الذى نتوقف فيه كى ننتظر النهاية. إننا نحب الرؤى أكثر مما ينبغى، كما نحب أخلاقيات الأزمات والإفراد الأخاذ بما له من لغة مغرقة فى الإثارة (وبالمناسبة يعد سفر دانيال فى الإنجيل هو كتاب الرؤيا فى العهد القديم). ومن ثم فربما بدا «هندرسون» نموذج المحاكاة الساخرة فى الرواية الرؤيوية الحديثة. هذا بالإضافة إلى إنه يقدم معالجة جادة لقضية التكيف مع الحياة.

ربما لا يكون كل واحد فينا قد أدرك أو تنبه إلى وثاقة الارتباط بين موقف «بلو» والروايات الرؤيوية، ولكن بمقدور كل منا أن يدرك

جيداً حجم المشاكل التى يمكن أن تثيرها قراءة كئيبة تماماً للرواية . سوف تبدو استجاباتنا فى ظلها رافضة ثائرة، وسوف تستوجب تفسيراً آخر. ولو أن تفسيرنا كان التفسير الوحيد الذى يكشف عن أن الكتاب يعالج الأفكار الأمريكية المطروحة بصورة تهكمية ساخرة، لكن أقرب إلى قراءة معتدلة للرواية. ومثل تلك القراءة السابقة التى تضرب على وتر المواقف الثقافية العامة السائدة هى التى يمكن أن تعين على بلوغ تلك النتيجة. إن المتعة الجمالية التى تمنحها دراسة الرواية تكمن فى كونها تحقق للمرء رصيداً متنامياً، فما نستوعبه من أحد الكتب يمكن أن يعيننا على فهم كتاب آخر شريطة أن تقرأ كليهما قراءة فاحصة مدققة على نحو ما حاولنا قراءة «هندرسون».

إن المغزى الأخلاقى لحياة «هندرسون» الخاصة الفاشلة المتحللة من كل قيد هو - فى الحقيقة - الحكمة التى لا يمكن أن تتأتى بسهولة. إنها ليست الشئ الذى يمكننا أن نرثه شأن ثلاثة الملايين من الدولارات الخالصة الضرائب.

وحتى يتسنى لك مراجعة هذا المنهج المقترح يحسن أن تسأل نفسك - بين حين وآخر - عما يتراءى لك موضوعاً وغاية لهذا العمل، وعن الإطار الشكلى الذى تتوقع له أن يصطنعه

ثم سجل استجاباتك الشخصية تجاه الراوى الذى يتولى تقديم القصة والشخصيات الرئيسية، واستبق الأحكام النهائية الخاصة بهم.

كذلك. دوّن فى الهامش أو فى قصاصة من الورق كل ما قيل أو حدث أو أشير إليه مما يبدو لافتا وغير عادى وسجل - بصفة خاصة - كل ما تراه نوعاً من التضارب والتناقض. ولا تستشعر

الإحباط أو التراجع إذا لم تستطع حل هذا التناقض فى التو واللحظة. فلن يمكنك فى الحقيقة تفسير جانب منه خلال القراءة الأولى وبمجرد أن تفرغ من قراءة الرواية. سل نفسك ثانية عن ماهية الشكل الفنى للعمل. وعما إذا كان قد تكشف عن البنية التى توقعتها له من قبل أولا ثم راجع ما دونته من ملاحظات محاولاً تصنيفها فى مجموعات على نحو يربط. سببياً بين الملامح المؤتلفة فيها. ومغفلاً ـ إلى حين ـ ما يبدو منها متناقضاً. وفور ارتضائك للتفسير الممكن لمعطيات الرواية.. حاول أن تربط ما بينه وبين الدلالات المجازية أو ما يستدعيه، أو يرد إليه من خلفيات معرفية (مثل تلك التى بدت فى هندرسون مرتبطة بالعهد القديم)، أو ما يكشف عن دلالة المشاهد الثانوية.. عندئذ ابحث عما يدعم تفسيرك من طريقين:

أولهما: أن تحاول التوفيق بين ملامح التناقض الظاهرة التى لا تتمشى مع قراءتك للرواية.

والآخر: أن تختبر مدى انسجام القراءة مع استجابتك الذاتية تجاه الشخوص وخبراتهم. أو مع فهمك الخاص للكتاب. وهنا يجب أن تكون مبدعاً وإيجابياً دون أن يخرجك هذا عن أمانتك مع نفسك فى معالجة ما يعترض رؤيتك.

وإذا لم تستطع التوفيق بين تفسيراتك ومادة الكتاب من جهة، وإحساسك بالاقتناع من جهة أخرى؛ فلربما كان مرد ذلك إلى أن تفسيرك ينطلق من منطلق خاطئ. ولذا يجب أن تعود ثانية إلى ما دونته من ملاحظات بحثاً عن قراءة جديدة للرواية. ومن الوارد أن نقترح ـ فيما بعد ـ بعض المداخل المعينة على تناول الشكل الفنى للرواية. وتشخيص الشخوص؛ من شأنها أن تجعل من تناول هذه

الأمور عملية أقل ارتجالاً وأبعد عن التخبط. ولكن المفتاح الحقيقى للقراءة النقدية ـ لفهم العمل الروائى ـ يكمن فى إجراء محدد هو التقاط المادة اللافتة وغير العادية، ثم تحديد إطار الشكل الفنى والمضامين المقدمة. وأخيراً إثبات صحة النتائج المفترضة.

إن قدراً لا حد له من الإثارة التى استطاع الفهم النقدى أن يحققها سوف يكون أول ما يبادرك بعد هذا الجهد. وشأن المشغول بحل ألغاز ذهنية.. سوف تجهد مع هذه القصاصة أو تلك.. تقدمها حيناً وتؤخرها حيناً آخر حتى تجد لها السياق المناسب.. تلقى ببعضها وتلتقط جديداً.. بل قد تكف عن العمل برمته تحت وطأة الإحساس بالإحباط واليأس فى بعض الأحيان، ولكنك ـ حتماً ـ تعود إلى استئنافه ثانية. وفجأة تجتمع لديك كل الخيوط، وسرعان ما تبدأ فى الربط بين الأشياء بحماسة منقطعة النظير. وعلى خلاف الأمر فى الألغاز الذهنية.. فإن القصاصات ـ فى هذه المرة ـ تتضام وتتكامل.. يرتب بعضها إلى خبراتك وتجاربك الخاصة، ويرجع بعضها إلى قراءتك القديمة أو خيالك الخاص ليتواصل مدّ هذه العملية الخلاقة غير الآلية. وغالباً ما تواتيك هذه البصيرة الكاشفة مثل وميض نافذ قبيل فراغك من الرواية؛ لأن عملية التقاط الملاحظات وتسجيلها تجعل العقل فى حالة تفكير متصل دونما قصد. ونظراً لأن كثيراً من الروايات الجيدة تعمد إلى ترك الدارس وهو يستشعر قدراً من الغموض، ونظراً لأن اللغة والسلوك الإنسانى كليهما مما يستثير الذكريات والعواطف؛ فلن يكون بمقدور أى ناقد متعجل تحليل رواية جيدة تحليلاً كاملاً، ولن يكون فى مقدوره أن يستخرج ـ على نحو تام ـ ما تستطيع أنت أن تستخرجه منها.

إن معظم النقاد الأكفاء يتبعون ـ دون إغفال لتفاوت السمات الفردية ـ هذا النهج الذى اقترحته. إن الروائى والناقد الكبير «ديفيد لودج» D avod Lodge [١١] يصف عملية مشابهة ومثيرة حين يقول: «إن المرء دائم الحرص على تحديد نوع الرواية وإدراك مقومات نجاحها. ودائماً ما يصنع ملاحظاته (التى يكتبها أحياناً أو يحتفظ بها فى ذهنه أحياناً أخرى) حول التفاصيل الدقيقة.. هذا ذو مغزى أو مقحم على الموضوع، وهذا عنصر مؤثر أو لا فعالية له.. هذا يأتلف مع ذاك أو يناقضه.. ومثل هذه الملاحظات إجراء ضرورى خاصة فى المراحل الأولى.

إن الرواية تتنامى وتتشكل فى خواطرنا كما لو كانت قطعة من قماش تنسج على نول، وأكثر مراحل هذا النموذج المنسوج تعقيداً وعناء وامتداداً سوف تتركز فى عملية فهمه، ولكن هذا هو ما نسعى إليه.. النموذج.

إن تجربتى الخاصة تؤكد لى أن لحظة إدراك النموذج تأتى فجأة وعلى غير ترقب.. يظل المرء مشغولاً، طيلة الوقت، بتقييد الملاحظات الدقيقة اللازمة.. يقيس كلاً منها فى مواجهة الأخرى، مواصلاً الاهتمام بها جميعاً، يختزنها كلها مقرونة بالأمل الكامن فى إثبات جدواها. وفجأة تحدث إحدى الملاحظات الثانوية الهينة هزة شبيهة بالشحنة الكهربائية التى تسرى فى كل الملاحظات المتراكمة والمتناثرة فى مختلف الجهات.. وهكذا تحلق وسط جلجلة مثيرة، وتعيد تنظيم نفسها فى هيئة محددة ذات مغزى[١٢].

المنهج إذن مثمرٌ لنا جميعاً، وهو ذو فعالية مع كل الروايات التى تتمتع بدرجة من الجودة وتعقيد الصنعة. وفى الحقيقة إن إحدى

السمات المميزة للرواية ذات المستوى الرفيع تتمثل فى أن تفسيرها يزداد ثراء كلما توغل القارئ فى أعماقها. إن الناقد الإنجليزى س. إس لويس C.S.Lewis [١٣] يلح ، هو الآخر، على أن المعيار الحقيقى لقياس «جودة العمل» يتوقف على مقدار ما يحفز إليه من قراءة تحليلية خلاقة لدى قارئ جيد.. أعنى القارئ اليقظ المرهف الحس. إن التعقيد - فى حد ذاته - لا يجعل رواية ما تفضل رواية أخرى، ولكن الروائى الجيد يعنى عناية ملحوظة بجعل الإشارات البعيدة والأحداث الثانوية الكامنة خلف السطور تسهم فى تعميق مغزى الكتاب.

إن المنهج يبدو كذلك صالحاً ومفيداً لروايات مختلف الأزمنة، ولننظر - على سبيل المثال - هذه الفقرات التى وردت فى الصفحة الأولى. من الطبعة التى بين يدى، من رواية جين أوستن Gane Austen الشهيرة «إمّا Emma» [١٤] التى نشرت ١٨١٦م إذ تقول فيها:

«إما وود هاوس» وسيمة رقيقة ذكية، لها بيت مريح. ولها مزاج مرح، تبدو كما لو كانت مجموعة متلاحمة من خير هبات الوجود. عاشت ما يقرب من إحدى وعشرين سنة لا يكاد يعرض لها ما ينال من رغباتها أو يكدر صفوها.

كانت «إما» صغرى ابنتين لأب فى غاية الحنو والسماحة، ولقد غدت - بعد زواج أختها - سيدة منزله، وذلك فى فترة مبكرة بالنسبة لها. إن أمها ماتت منذ أمد بعيد حتى إنها لا تكاد تذكر عنها سوى صورة غائمة من مداعباتها لها.

إن المخاطر الفعلية فى حالة «إما» كانت - فى الحقيقة -

تتمثل فى سلطة امتلاكها لمسلكها الخاص على نحو لا حد له، وطبيعة فردية تجعلها لا تحسن التفكير فى شؤونها إلا على نحو ضئيل للغاية. تلك كانت العوائق التى تهدد كثيراً من متعتها؛ ومن ثم كان الخطر غير ملحوظ فى ذلك الحين لدرجة أن أحداً لم يرَ فى ذلك نقصاً أو سوء حظ بأية حال.

إن الراوى فى قصة «جين أوستن» يعمد إلى التعليق على ملامح شخوصه بصورة تفوق كثيراً مسلك الروائيين المحدثين، ومن ثم فإن بعض هذه الملامح الهامة تلفت انتباهنا على نحو مباشر ومقصود. ولكنك سوف تدرك، إذا ما قرأت «إما» أو «الكبرياء والتحامل Pride and Prejudic» [١٥] أن كثيراً مما نود معرفته من اتجاهات الشخوص وعواطفها قد حُجب عنا حتى مرحلة متأخرة من الكتاب، وأن الشخصيات الرئيسية تبدو مخلوقات معقدة على نحو واضح. ومن هنا كان من الضرورى أن نلاحظ ما أثار انتباهنا فى تلك الفقرات الافتتاحية، فلربما كان ذلك أكثر جدوى عند قراءة «جين أوستن» لأن من عادتها أن تخبرنا بأهم الحقائق (مثل تلك التى تحدد فيها «المخاطر الفعلية» فى حالة إما بأنها تتمثل فى طلاقة امتلاكها لشئونها الخاصة وقصورها عن إحسان التفكير الصحيح)، ثم تحول وجهتنا بعيداً عما نرتقبه (بأن تقول مثلاً إن الحظ الراهن لم يكن ملحوظاً أو ذا شأن يذكر). وبعدها تلتفت إلى أمر مختلف تماماً على نحو ما فعلت فى الفقرة التالية. وما لم نسجل هذه المشاهد المتداخلة على نحو ما؛ فلسوف نفقدها جميعاً، ولسوف نغفل عن إدراك كل المفاتيح التى من شأنها أن تقودنا - مع مواصلة القراءة - إلى سر خطأ تقديرات «إما» وفساد أحكامها. وكذلك إذا تنبهنا إلى أهمية

افتقاد «إما» للسلطة الأبوية القوية (لأن أباها بلغ بالشيخوخة مرحلة الخرف والطفولة الثانية)؛ فلربما أتيح لنا أن نكتشف أن هذا الأمر كان أول الملابسات اللافتة وغير العادية التى من الممكن أن تفسر لنا سلوكها فى مرحلة متأخرة، والتى يمكن أن تكون مفتاحاً للتفسير الوارد للرواية.

لا يتسع لنا المجال هنا كى نعرض لرواية «إما» ذلك العرض المعتمد على التحليل المنهجى الشامل على نحو ما فعلنا مع «هندرسون ملك المطر». ولكن غايتى - فى بساطة شديدة - أن أشجعك على استخدام النهج الذى تحدثنا عنه مع كل الأعمال الروائية الجيدة. ربما غلب الاعتقاد أحياناً بأن روائيى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، الذين يفترض فيهم أنهم كتبوا رواياتهم فى سعة من الوقت، أو أنهم كتبوها استجابة لرغبات قائمة فى الإطالة، لا يحتاجون منا إلى تلك القراءة اليقظة التى تلزمنا عند قراءة الروائيين المحدثين. إن أحداً لا يمكن أن يزعم هذا فى شأن «جين أوستن»، ولكن بعض الناس يؤكدونه وهم بصدد الحديث عن تشارلز ديكنز Charles Dickens على سبيل المثال. ويحتجون على صحة تلك المقولة بوجود تزايدات واستطرادات كثيرة فى روايات «ديكنز»، وهى لا تجاوز كونها حشواً أو عرضاً ثانوياً فى صلب الموضوع الأساسى. ولذا يرون أن الاعتماد عليها فى التفسير أمر غير ذى جدوى.. بل ربما أدى إلى التأويل الخاطئ وتشويه العمل. ولا شك أن تفسيراً من هذا القبيل يجعل مثل هؤلاء الناس يخسرون كثيراً مما يعد هاماً فى أعمال ديكنز.

إن هذه النقطة تسلمنا إلى الاعتراض الذى ينهض قائماً فى وجه

التحليل النقدى للرواية، والذى أشرت إليه من قبل، وأرجأت تناوله حين طرحته من خلال الأسئلة المعترضة مثل: ألا نقرأ كثيراً مما لا وجود له بالفعل فى العمل؟ هل قصد الكاتب إلى كل هذا؟

وهذان سؤالان منفصلان: أما الأول فهو أيسرهما تناولاً، فلو أن الأسس التى ينهض عليها تفسيرنا غير قائمة بالفعل.. فلابد أن يكون بمقدورنا مواجهة ذلك بعملية دعم ومساندة ما نخوض فيه، ولو أننا اكتشفنا فى جزء من أجزاء النص ما يعترض مسيرة منهجنا، ولم نستطع إخضاعه للمنهج بصورة مقنعة ومرضية تماماً؛ فمن الوارد - إذ ذاك - أن نكون قد كلفنا تحليلنا فوق ما يحتمل لكن - من ناحية أخرى - لو أننا وجدنا - بعد القراءة الواعية الأمينة - فى سلوك الشخصيات أو مواقفها جانباً يدعم تفسيرنا ويؤكده، وجانبا آخر يرشح تفسيراً مغايراً، فمن الوارد أن يكون المؤلف قد عمد إلى إنشاء هذا الموقف الغامض أو ذلك السلوك المثير للبس والحيرة. ومن المحتمل كذلك أن تكون خبرات الشخصية وتجاربها قد تغيرت عبر مسيرة الرواية. ولابد أن نسلم بذلك ونضعه فى اعتبارنا. فمن الذائع المعروف عن البشر عامة أنهم متقلبون ومتناقضون، وقوة الأدب تكمن - كما سبقت الإشارة - فى قدرته على تمثل أناس العصر، واستيعابهم بكل ما فيهم من ضروب التعقيد الواقعى.

وحتى يتسنى لنا، فى تلك الحالة، أن نحدد ما إذا كان ذلك التناقض يعنى خلل القراءة من جانبنا، أو تعمد الغموض من قبل المؤلف.. فمن الجائز أن نرتد إلى إحساسنا الخاص بالشخصية والموقف، على نحو ما نفعل تماماً فى الحياة الواقعية حين نقيم عواطف الناس ودوافعهم، وهى لا تخلو جميعاً من قدر يسير من

الغموض والمراوغة ـ كما هو الشأن تماماً فى واقع الحياة ـ.. ولكن لا يمكن القول إنها خارج إطار التقنين جملة، أو إنها عملية خيالية صرفة على نحو ما يريد المشككون فى جدوى التحليل الأدبى ـ وهم غالباً قوم لا يحبون أن يجهدوا أنفسهم مطلقاً فى فهم الرواية ـ أن يلقوا فى روعنا.

أما السؤال الآخر، عن كون المؤلف عمد إلى كل ذلك الذى تكشف عنه القراءة النقدية للرواية، فهو السؤال المخادع. ونحن قد لا نحتاج ابتداء إلى الإجابة عن ذلك خلال قراءتنا النقدية للعمل.

إن الفن ـ بحكم طبيعته الأصلية ـ يفسح المجال لكل ما تفجره اللغة وتستثيره مشاهد الحدث وأنماط السلوك فينا من استجابات. وبسبب من القدرة على خطاب أناس متعددين بوسائل متعددة ينهض جانب كبير من مقومات خلود الفن العظيم. إن «ديكنز» Dickens لم يسمع قط عن المفهوم الحديث للاغتراب أو شعور المرء أنه لا ينتمى إلى عالم أحد، أو لأى من البشر أو الأشياء الكامنة فيه.. ذلك المفهوم الذى يعتمد عليه كثير من النقاد في تفسير رواياته، ولكن «ديكنز» كتب عن رجال ونساء يتصرفون كما لو كانوا لا انتماء لهم، ولقد كان من المشروع لنا أن نستخدم مصطلحاتنا الخاصة فى الحديث عنهم. وللأسباب ذاتها نجد أن الفرق المسرحية المعاصرة التى أضفت على «هاملت» «شكسبير» «رؤيتها الفرويدية» لديها مسوغات هذه الرؤية ومبررات ذلك التفسير بالرغم من أن المفاهيم النفسية في عصر شكسبير كانت مختلفة اختلافاً جوهرياً عن مفاهيم «فرويد».

إن الطبيعة الإنسانية تتضمن من الثوابت ما جعلها تسوغ

للأدب توجهه إلى عصور متباينة. وما دمنا لم ننحرف بمهمة الفن؛ فإن بمقدورنا أن نعتمد على هذا النوع من التحليل.. برغم أنه من الواضح أن تعلم بعض مفاهيم شكسبير الذاتية عن علم النفس قد يكون أكثر جدوى وأفضل نتيجة.فمن هذا الطريق يمكننا فهم ما كان يقوله هو حقاً، بالإضافة إلى تسجيل ما يعنيه عمله الآن بالنسبة لنا.

إن الروائيين نادراً ما يفصحون فى مقالات أو يوميات عما كانوا يرمون إليه أو يقصدونه بدقة فى رواياتهم، ولو أنهم استطاعوا ذلك، فربما كان من المحتمل ألا يكتبوا الرواية أصلاً؛ ولذا يتطلب فهمنا للرواية أن نفسر النص بأنفسنا مسترشدين بحسنا الفنى وأمانتنا العلمية، ومستعينين بثراء عقولنا الخاصة. إن كثيراً من الروائيين يقولون - حينما يصفون تجربة إبداعهم - إن اتجاه رواية ما.. معناها.. الرمز الكامن فيها أو الأسطورة المتحكمة فى حركتها إنما هى أشياء تواتيهم عفواً ولا شعورياً.

إن الروائى الأمريكى أندرو لايتل Andrew Lytle ينظم مراحل كتابة الرواية تفصيلاً، فيخبرنا أنه عند مراحل مختلفة من الإبداع، خاصة فى تشكيل الموقف، يبدأ الشخوص مسيرة حياة خاصة بهم. كما يخبرنا أن فهمه الأساسى للموضوع يتشربه تدريجياً موضوع أكبر من ذلك الموضوع الكامن فى لاشعوره، ولكن - بعناء وصعوبة - تخطو الرواية نحو غايتها. وهناك العديد من أوصاف الكتاب لشخوص يبدو واضحاً أنهم جاءوا إلى الحياة - خلال الرواية - بقوة الإلهام اللاشعورى المتحكم فى مسيرة الكتابة، ودونما استبصار سابق أو تخطيط سالف يظهر أثره على السطح الظاهر.

كما أن الروائى الفرنسى «أندريه جيد» André Gide يسجل -

على حد قوله ـ «أن الكاتب لا يكاد يتبين حقيقة مقاصده حتى ينتهى من عمله، وربما لم يستطع ـ كذلك إدراكها هناك»[١٧].

وهكذا نجد فى الرواية عملاً تفسيرياً خلاقاً ينتظر منا إنجازه، وضروباً من الاكتشافات علينا أن نجلوها شريطة أن نبدأ قراءة الروايات بحذر وذكاء

★★★

الفصل الثانى

أنواع الرواية

إن غاية ما نرمى إليه فى هذه الدراسة أن نقدم نوعاً من الإدراك الواعى لعناصر الرواية من شأنه أن يعين المرء على قراءة أعمق فهماً وأكثر ثراء. هذا ما نؤمله رغم أن ضروب الخلافات والمناقشات المتقدة تحتدم بعنف بين النقاد المتخصصين حول الأسئلة المتعلقة بهذا الشأن.. مثل: متى تفتقد الرواية مقومات كونها رواية؟ وما الشكل المثالى للرواية؟.. إن مدخلنا لدراسة الفروق المتعلقة بالشكل الروائى ينبغى أن يكون هو: كيف يقودنا الشكل إلى ما ينبغى أن ننشده من الرواية؟

فى هذا الفصل سوف أقدم لك أنماطاً روائية مختلفة، وسوف أحاول أن أبين ـ بإيجاز ـ قيمتها التاريخية. وآمل أن أوضح ذلك من خلال تحديد نوع الرواية، وبإمكانك أن تضع تقييماً جيداً لنوع القضية التى تعالجها الرواية. قد يكون الاهتمام فى بعض الروايات منصباً على النمط العقلى والشعورى لشخص ما.. وقد ينصرف الاهتمام فى روايات أخرى إلى الطبيعة الخاصة بمجتمع ما، أو العناية بفكرة فلسفية مجردة. وثمة روايات تكون واقعية حيث تبلغ الشخصيات فيها درجة من التعقيد تؤهلهم لأن يكونوا شبيهين بالأشخاص الحقيقيين فى الحياة من حولنا.. فى حين أن روايات أخرى تركز على العالم الداخلى الذى يبدو خارقاً للطبيعة أو غير سوىً على نحو ما ولو أننا سلكنا إلى جميع الروايات مدخلاً واحداً متوقعين أن يكون الاهتمام منصباً على أشياء محددة بأعينها فى كل مرة؛ فلسوف نجد أنفسنا مستغرقين فيما لا طائل وراءه وعلى سبيل المثال.. لو أن شخصية روائية قدمت ـ فى رواية ما ـ لتمثل فكرة معينة.. لا باعتبارها نموذجاً للشخصية المعقدة أو الشخصية

الواقعية؛ فإن من العبث أن نعنى أنفسنا بالبحث عن الخواص النفسية فى الصورة المقدمة. ولو أن العالم الخاص بإحدى الروايات صمم على نحو يستمد فيه ملامحه من عالم الأحلام والعجائب؛ فكيف نتوقع أن نجد فيه صورة دقيقة لأنماط السلوك الاجتماعى السائد فى هذه الأيام؟ وهكذا يتحتم علينا أن نعرف «صيغة» الرواية أو نمطها الخاص حتى نستبين المدخل المناسب لتفسيرها (وليلاحظ أنى أستخدم مصطلح «أسلوب» للدلالة على المنهج أو الطريقة التى قدمت بها مادة الرواية مفضلاً ذلك على مصطلح «شكل» الذى يدل فى العادة على البناء والقالب). ومن خلال تتبعنا لمحتوى الرواية، والطريقة التى نسجت بها سوف يكون بمقدورنا أن نتنبأ بما يرجى لها أن تحققه من غايات وتثيره من اهتمامات.

دعنى أقترح أربعة أنواع أو أنماط روائية رئيسية هى:

١ـ الرواية الاجتماعية.

٢ـ الرواية النفسية.

٣ـ الرواية الرمزية.

٤ـ الرواية الرومانسية الجديدة.

مع ملاحظة أن هذا التصنيف المقترح ـ شأنه شأن كل شئ فى الأدب ـ ليس جامعاً مانعاً. ولكن يمكننا ـ رغم ذلك ـ أن نقول إن معظم الأعمال الروائية يمكن أن تندرج تحت واحد أو أكثر من بين هذه الأنواع الروائية.

عندما يتجه تفكيرنا إلى الرواية بصفة عامة، فإن أذهان معظمنا تنصرف إلى روايات القرن التاسع عشر التقليدية مثل روايات ديكنز وهاردى وتولستوى وبلزاك، أو أعمال «ميلفيل» وغيرها من الكتب

الكبيرة التى تصف المجتمعات وصفاً كلياً شاملاً وتتضمن شخصيات بشرية عديدة ومتنوعة، وتكتظ بالأحداث، وتعنى بتصويرها وتصوير الحياة عبر مرحلة ممتدة من الزمن.. تلك الروايات التى تبدو واقعية، وتعيد تشكيل ملامح عالم يماثل العالم الذى نعيش فيه وتقديم شخصيات تشبه شخصيات البشر فى الحياة المعيشة. إن هذا الوصف الشمولى يصدق على معظم الروايات التى كتبت خلال القرنين الماضيين، وهذه الروايات تدخل ضمن صيغة أو أسلوب «الرواية الاجتماعية» الرواية التى تقدم شخوصاً يشبهون شخصيات الواقع المعيش فى ظروف اجتماعية مختلفة، ويسهل التعرف عليها.

سوف أعتمد على رواية جون أبديك John Updike الحديثة Rabbit - Run (رابيت.. هيا انطلق)[1] متناولاً ـ من خلالها ـ أسلوب الرواية الحديثة. إن هذه الرواية تتناول سلسلة من الأزمات التى تواجه حياة شاب يسمى Rabbit - Angstrom «رابيت ـ آنجستروم» يعيش فى «بريور» إحدى المدن المتوسطة فى بنسلفانيا. وتبدأ الرواية ـ شأن معظم الروايات العالمية ـ بمنظر مألوف: «مجموعة من الصبية يلعبون كرة السلة حول أحد أعمدة التليفون بعد أن ثبتوا عليه لوحاً من الخشب يصلح لهذه المهمة.. رميات عالية.. صيحات.. مدافعات الصبية بعضهم بعضاً، وتضاريبهم عبر الزقاق المتعرج المفروش بالحصى أمور بدت كفرقعات عالية لأصواتهم خلال هواء شهر مارس الرطب المتكاثف فى زرقة فوق الأسلاك. «رابيت ـ آنجستروم» يتقدم عبر منحنيات الزقاق فى حلة عمله.. يتوقف.. يراقب المشهد.. برغم كونه قد جاوز السادسة

والعشرين. لعل أول الأشياء التي تبادرنا في رواية من هذا النمط أنها تسوق كما كبيراً من التفاصيل الدقيقة حول طبيعة المكان. لقد ألقى بنا المؤلف في هذا الموقف أو المشهد الذي يمكننا أن نتصوره بسهولة، بل يحتمل أن يكون مألوفاً لدينا. إن الروايات الاجتماعية تمنح القارئ إحساساً قوياً بالمكان من خلال الوصف المستفيض للحجرات والمنازل والقرى وشوارع المدينة والمباني والأصوات البشرية وضروب الأنشطة المختلفة. والقصد من وراء ذلك كله هو إعطاؤنا من المعلومات ما يكفي لجعلنا نلقى بأنفسنا في أعماق ذلك العالم الموصوف.. حتى نفهم طبيعته بنفس الدقة التي نفهم بها عالمنا الخاص.

ثمة مدخل يسير إلى رواية Rabbit - run إذ يبدو بطل الرواية رابيت آنجستروم، وقد تجسد إحساسه بالإحباط وعدم الرضا أو فرط السخط على حياته جليا للقارئ.. في تلك اللحظة التي قفز فيها إلى داخل السيارة، وراح يقودها مندفعاً اندفاع الشخصية الأمريكية المعروف، علّه يتخلص من هذا وذاك.

ها هو ينحدر تجاه «جاكسون» التي تقع إلى منعطف المركز الرئيسي، وحيث تبعد المسافة كذلك بحوالي أربعمائة واثنين وعشرين ميلاً من فيلادلفيا. قف.. إنه لا يريد الذهاب إلى فيلادلفيا، ولكن الطريق يتسع على مشارف المدينة خلف محطة القوى الكهربية، والاختيار الوحيد أمامه الآن أن يكر راجعاً عبر «مت جادج» حول الجبل، شاقاً ضباب «بريور» وزحام المساء. لم يكن ينتوي رؤية «بريور» - منبت الرياحين - ثانية. لقد انفرج الطريق وأصبح أربعة ممرات بدلاً من ثلاثة، ولم يعد هناك تخوف من الاصطدام بسيارة

أخرى. إن جميع السيارات تنطلق معاً كما لو كانت مجموعة من العيدان المتوازية على حافة نهر جار. يدير رابيت المذياع.. وبعد قليل من الدندنات الهامسة، راحت تعلو أنغام جميلة لمطربة زنجية تردد: «بدون أغنية قد لا ندرك لليووووم نهاية.. بدون أغنية» رابيت يتوق إلى سيجارة..

مثل هذه الفقرة ـ بتفاصيلها الدقيقة ـ تمنح المتلقى قطعة من نسيج الحياة الأمريكية. رومانسية «الإهتداء إلى الطريق»، معنى الحرية فى الحركة السريعة الناعمة لسيارة تشق عباب طريق عام للحافلات «منسابة مثل موجات الشلال المتتابعة»، فالراديو وموسيقى البوب يعكسان ملمحاً جوهرياً من ملامح الحياة الأمريكية الحديثة. يقيناً سوف نغرق أنفسنا ـ بعد كل هذا ـ فى أعماق الصوت المتدفق. إن المرء يخرج من الرواية بإحساس غامر يشعر معه أنه يعيش فى أمريكا المعاصرة. وهذا شأن الرواية الاجتماعية حين تنسج جواً من الواقع المعيش، وتضعنا فى قلب عالم خاص. وهذه تبدو سمة من سماتها المميزة سواء كنا نتحدث عن انجلترا فى القرن الثامن عشر على نحو ما قدمتها «جين أوستن» أو الطبقة الوسطى فى ألمانيا عند «توماس مان»، أو بطرسبورج عند «تولستوى»[٢].

إن تصميم الملامح الخاصة ببيئة اجتماعية معينة يعد أمراً هاماً، لأن الشخصيات الرئيسية فى الروايات الاجتماعية تعمد إلى أن تحدد نفسها فى ضوء التحامها بسائر أفراد المجتمع. كما أن تداخل العلاقات الاجتماعية ـ على نحو ما يقع بين الناس بعضهم البعض ـ يعد أحد الأمور الهامة والخطيرة فى الرواية. ولا يعنى هذا أننا نقول بانتفاء المشاهد التى تستقل فيها إحدى الشخصيات بنفسها كى

تنفرد بالتفكير أو تستغرق فى التأمل من مثل هذه الروايات. وبرغم ذلك؛ فإن كثيراً مما يقع فيها من تلك المواقف لا يمكن اعتباره فردياً خالصاً، لأنه يتسرب دائما إلى أعماق ما يكون بين الناس من علائق. ومن ثم نرى «رابيت آنجستروم» يخوض رحلة تعاسته مع الوظيفة الكئيبة - زواج بلا حب - أعباء العائلة الكبرى - الأنشطة الاجتماعية المملة فى بلدته الصغيرة الخانقة - ثم يحاول حصر مشاكله ومواجهتها من خلال سلسلة من المقابلات والموازنات مع الآخرين. ثمة خطأ ما فى حياته، وهو يعتقد أن من الممكن إصلاحه لو أنه استطاع أن يجعل زوجته «جانيس» تحسن فهمه، لو أنه استعاد سابق تميزه وتألقه فى مباريات كرة السلة أيام الدراسة الجامعية، لو أنه عاش علاقة حب حقيقى، لو أنه استمد قبساً دينياً روحياً من قديسه. ولذا كان ما يقع فى رواية "Rabbit Run" هو سلسلة من المصادمات البشرية، وقد يحدث أحياناً أن تكون هذه المصادمات غير ذات جدوى، على نحو ما نرى فى هذا المشهد الممل لجانيس:

«لقد كان ساخطاً لأنها لم تدرك تمزقه بسبب كونها ربة بيت.. لا مهرب من ذلك.. إنها صماء بكماء..

«آه جانيس! قال متنهداً.. إنى أعاشرك، أعاشرك فحسب، نظرت إليه تأملته ملياً.. «سوف أعد العشاء» هذا كل ما قررته أخيراً.

إنه يفيض إحساساً بالندم والأسى. «سوف أنطلق لتوى بالسيارة وأعيد الطفلة ثانية. لا شك أن الطفلة المسكينة ستعتقد أنه لا منزل له.

أى جحيم هذا الذى جعل أمك تعتقد أن أمى لا تجيد شيئاً خيراً من رعاية أطفال الآخرين؟ الأسى يغمره ثانية بسبب وطأة الإحساس بأنها أخطأت المراد..

كان المفترض - من وجهة نظر رابيت - أن هذه الأشياء سوف تتغير. لا يوجد مجتمع بشرى جامد لا يتحرك.. لابد أن موقف كل منهما تجاه الآخر سوف يتغير مع الزمن. إن أى احتكاك أو اصطدام بشخص آخر يؤدى حتماً إلى تغيير طفيف فى العلاقات القائمة بين الأشخاص، حتى إن كان هذا مجرد تعميق هوة الخلاف أو الضجر. ها هو رابيت يذهب إلى مدربه القديم أيام الدراسة.. ولكنه لم يجد فيه سوى سكير عاكف على كأسه، ولا يكاد يتذكر شيئاً من الأيام السالفة. كذلك اللحظات التى كان يختلسها رابيت مع حبه الجديد «روث» أصبحت - بمرور الزمن - مثيرة للإحباط، لأنها لم تعد هى الأخرى، سوى لحظات من الملل الفاتر.

إن الروايات الاجتماعية تركز على فعاليات التغير على كل من المستوى الفردى ومستوى المؤسسات الاقتصادية والثقافية (التى تتمثل فى حالتنا هذه فى مدينة بريور). إن لدينا - فى مثل تلك الروايات - إحساساً واضح الحدة بحركة الزمن وتحول الأشياء. إننا نجد أنفسنا - فى الروايات الاجتماعية - منعطفين بقوة تجاه ما يجرى من الأحداث.. متى وقعت؟ وأى منها يتبع الآخر؟ كيف تنشأ العلاقات الإنسانية.. وكيف تنهار بفعل حركة الزمن؟ ما الذى أصاب حب رابيت لجانيس؟ لماذا لم يعد بالإمكان استعادة صورة العلاقة بينه وبين مدربه إلى سالف عهدها؟ لماذا لا يستطيع أن يتحدث إلى والديه كما كان يفعل من قبل؟.

إن تصوير التجارب الواضحة عبر الزمن يمنح الرواية - باعتبارها شكلاً أدبيّاً - قوة متميزة. إن الرواية؛ اعتماداً على توظيفها لنقل الإحساس بتغير العلاقات، وتأكيدها لإطراد طبيعة

السلوك الإنساني، تستطيع أن ترسخ الإيهام بمرور الزمن وحركته. إنها تستطيع أن تعيدنا إلى نواتنا الطفولية.. تستطيع أن تقودنا عبر رحلة نمو قرية، أو مجتمع، أو أمة كاملة، في حين أن الأشكال الأدبية الأخرى لا تعني نفسها بتحقيق تلك التأثيرات.. فالمسرح - على سبيل المثال - ينبغي أن يركز على بعض مشاهد الكشف والمفاجأة، وسوف ينفد صبر مشاهديه إذا ما أريد لهم أن يتابعوا التأملات الطويلة لتجارب الطفولة، أو يراقبوا البناء التدريجي لعالم اجتماعي من خلال سلسلة من الأحداث الثانوية التي ينهض بها عدد من الشخصيات الثانوية كذلك. أما الرواية فيتوقع الاستغراق مع كتاب تحتاج قراءته مدة أطول، ويتوقع أن يقدم له عالم يتشكل تدريجياً، ويتغير تشكله تدريجياً كذلك. إن قراءة الرواية تعد تجربة خاصة حيث يتحرك المرء بطبيعته الخاصة.. يتوقف أحياناً كي يتأمل مهارة إبداع الكتاب، أو تستغرقه أحلام اليقظة التي يستثيرها شخوص الرواية أو أحداثها.. وقد تتداخل لديه خيوط ما يقرأ مندمجاً مع خيوط ما تختزنه الذاكرة وتستدعيه. إن قراءة رواية ما عملية تستثير خيال القارئ حتى يحلق بعيداً.. في حين أن مشاهدة مسرحية تمثل على المسرح أمر لا يحتاج - في العادة - من المتفرج سوى تركيز الانتباه. إن الشريط السينمائي له من الفاعلية ما يجعله يبلغ بالمشهد والحدث مدى لا يبلغه المسرح، كما أنه يمنح إحساساً بحيوية حركة الزمن ما بين الأحداث المتتابعة على نحو لا يتأتى للمسرح، ولكنه يتطلب من مشاهديه كذلك عهداً وثيقاً بألا يسمحوا لخيالهم بالتحليق بعيداً على نحو ما يتاح لهم في قراءة الرواية.

إن مقدرة الرواية على منح الإحساس بحركة الزمن، وإفساح

مادتها المجال رحباً لقارئيها كي ينطلقوا بخيالهم بعيدا هو ما جعل كتاب الرواية يقبلون على أنماط أو أساليب بعينها مثل الرواية الاجتماعية (والرواية النفسية على نحو ما سنرى لاحقاً) محاولين استغلال مثل هذه الإمكانات. إن الأشكال الفنية تعتمد بالضرورة على مدى قوة سماتها الخاصة.. فما دامت هناك حجرة كبيرة بدرجة كافية، وما دام فى الوقت متسع لوصف جمع من الناس، ورسم مجتمعات بأكملها، وإطلاق المدى لشغفنا التاريخى.. فلم لا نوظف الشكل الروائى فى النهوض بهذا كله ؟ لماذا لا نرى المرء فى مختلف تفاعلاته الاجتماعية؟ لماذا لا نحاول الإمساك بالأبعاد الإنسانية للتاريخ وفعالياته الثقافية ومتغيراته الاقتصادية ؟ إن هذا هو السبب - الذى فاق كل الأسباب - فى أن الرواية الاجتماعية ظلت هى الصيغة السائدة على مدى قرنين من الزمان.

وما دمنا قد فرغنا من تحديد ماهية الرواية فى صيغتها الاجتماعية، فهل يمكننا أن نخطو نحو تفسيرها ؟ ما الذى نتوقع منها التركيز عليه ؟ إن أحد الأهداف يتمثل - حسبما يمكننا التخمين - فى أنها تطلعنا على طبيعة المجتمع الذى تعنى بتصويره.. أن ندرك مجالى الحياة.. ما هى ملامح المجتمع؟ وكيف تتخلق ضروب التوتر فى جنباته ؟ فى رواية "رابيت رن" – Rabbit Run يمكننا أن نرى جانباً من مستويات المجتمع الأمريكى. عبر مشهد طويل مذهل حيث تحاول "جانيس" يائسة أن تمسك بخيوط الأمور مجتمعة بعد أن هجرها "رابيت".. يمكننا إذ ذاك أن نكتشف شيوع فوضى المستويات فى جوانب الحياة العادية المألوفة.

جثت على ركبتيها.. بدأ الرضيع يصرخ.. مذعورة، انطلقت

نحو المهد، وبإحساس من يواجه كابوسا تأملت بقايا البرتقال التى تلطخه.. "عليك اللعنة، عليك اللعنة" راحت تنوح ساخطة على «ربيكا».. رفعت ذلك الشئ الضئيل القذر، وراحت تتلفت حيث يمكن أن تحملها هنا أو هناك.. ها هى تأخذ الحفاض المبتل القذر إلى الحمام وتلقى به فى المرحاض. وجاثية على ركبتيها راحت تتلمس سدادة البانيو كى تسد بها فوهته.. فتحت الصنبورين حتى أقصى درجة ممكنة عارفة - من خلال التجربة - أن الفتح التام لكليهما يجعل خليط الماء فاتراً بدرجة مناسبة.. وقعت عيناها على زجاجة النبيذ.. تركت غطاء المرحاض وراحت تعب شربة طويلة معتقة.. (أجلست الطفلة «ربيكا» عن كرسى حجرة المعيشة). أخذت أقلام الكريون إلى المطبخ، وأفرغت بقايا اللحم والخس فى كيس ورقى تحت البالوعة، ولكن فتحة الكيس تميل نصف مغلقة، ويسقط الخس فى ستار العتمة خلف صفيحة القمامة، تنحنى برأسها المثقل فى محاولة لرؤيته والتقاطه، ولكنها لا تستطيع.. (تعود إلى الحمام وربيكا بين ذراعيها) لقد كانت فخورة بحملها هذا لإتمام المهمة، سوف تصبح الطفلة نظيفة. بهدوء شديد جثت على ركبتيها إلى جوار الحوض الكبير الساكن، ولم تتوقع مطلقاً أن أكمامها سوف تبتل كثيراً بتشرب مائه. لقد استدار الماء حول ساعديها شبيهاً بعقارب ساعة كبيرة، وعلى مرأى من عينيها الذاهلتين راحت الطفلة بملابسها القرنفلية اللون تغوص إلى أسفل مثل حجر رمادى.

مع أنات محتجة راحت تتشبث بالطفلة، ولكن المياه تتدافع عالية فوق ذراعيها، وها هى ثياب الحمام التى ترتديها تطفو، وهذا الشئ الزلق يتلوى فى غمرة العجز المفاجئ.. تبدو مقيدة، تستشعر

قلباً نابضاً فى إبهامها.. وإذ ذاك تفتقده، وسطح الماء يعلو فى شحوب يعكس امتدادات تعجز عن فهم ماهيتها.. إنها مجرد لحظة، ولكنها لحظة تمددت فى زمن طويل.

(وفى النهاية تسحب الطفلة خارج الماء.. تحاول أن تتذكر كيفية أداء عملية التنفس الصناعى)، ليس ثمة ومضة يمكن أن تبرق فى الفراغ الماثل بين ذراعيها.. برغم جميع صلواتها المتلاحقة لم تشعر بأضعف رعشة لأدنى استجابة تقع خلال الظلام الممتد أمامها.. وها هى تدرك - تدرك فى الوقت الذى تتابع الطرقات على الباب - أن أسوأ ما قد يصيب امرأة فى العالم قد أصابها.

خلال هذه اللحظة المرعبة المسعورة التى أسلمت إلى غرق «ربيكا» بغتة.. كانت «جانيس» مستغرقة - على نحو ما - فيما يراه «أبديك» جانباً من نسيج الحياة الأمريكية.. الانشغال الأحمق بالنظافة والتنظيف.. الواجبات الرهيبة للزوجية والأمومة حين يكون المرء غير مهيأ لها.. الفوضى المنفرة التى تصيب حياتنا، شرائح اللحم، أقلام الكرتون، صفائح القمامة.. إنها حياة الاضطراب والعجلة والمفاجأة وانتفاء الكمال. يوم لا يختلف عن سائر الأيام التى تقضيها «جانيس» مشغولة بما يتحتم عليها أداؤه، وكيفية إنجازها له.. بالطبع فيما عدا المأساة المروعة التى لا تغير من طبيعته.

لقد كانت تجربة «جانيس» تجربة مروعة لأننا كنا شديدى الالتصاق بها. إنها شديدة الائتلاف مع تجربتنا الخاصة، وهذه إحدى غايات الرواية التى تصور موقفاً اجتماعياً بهذا القدر من الفاعلية والعمق؛ وتجعلنا نغوص فى تجارب مناظرة. ومن ثم فإننا يجب - حين نواجه مثل هذه الرواية محاولين تفسيرها - أن ندرك أننا

مطالبون بتفسير حياتنا الخاصة؛ ذلك بأن التماثل بين الحياة الفعلية والحياة المصورة فى الرواية يبدو شديداً بحيث لا يمكننا معه أن نتجنب الوقوع فى نقل المعنى من واحدة إلى أخرى. إن أتم تصوير روائى للمجتمع هو ذلك التصوير الذى يشعرنا أننا نوشك أن نكون جزءاً من بناء ذلك المجتمع. إن مسألة تمثلنا لأنفسنا فى أعماق موقف روائى شبيه بمواقف الحياة تتطلب منا أن نبادر بالاستجابة إلى ذلك العالم، والنظر إليه نظرة تقدير على نحو ما نفعل فى عالمنا الخاص.. نقيم الروابط، نمزج بين المعنى القائم فى العالم الروائى والمعنى القائم فى بنية المجتمع الواقعى، وهكذا حين يجب علينا - حين نفسر رواية اجتماعية - أن نبحث عن تفسيرات الطبيعة الخاصة للمجتمع.. كيف يعمل ؟ ما هى العناصر الفعالة فى تكوينه الموجهة لحركته ؟ ما قيمه ؟ ومن المحتم أننا سوف نجد أنفسنا أمام ملامح واضحة للمجتمعات الإنسانية عامة.

يمكننا أن نبحث عن نماذج السلوك الإنسانى، ولا شك أن المواقف الحاسمة بين الشخصيات هى التى تحدد غالباً ملامح تلك النماذج. وعبر رحلتنا فى إثر هذه النماذج.. سوف نجد أنفسنا ننقب عن العلل الكامنة وراء الأشياء؛ ففى الروايات الاجتماعية تبدو الأسباب والنتائج أوضح وأشد إقناعاً منها فى الأنواع الأخرى للرواية؛ ذلك لأننا نرقب المظاهر الخارجية الواضحة للسلوك الإنسانى أكثر مما نرقب الجذور الغامضة للبواعث والدوافع. لقد تصرفت «جانيس آنجستروم» على النحو السابق بسبب معاملة «رابيت» لها وبأثر العديد من الضغوط الاجتماعية التى رأيناها تفعل فيها فعلها.. ذلك ما جسدته الإشارات الخارجية بوضوح.

إن الروايات الاجتماعية ـ فيما يعتقد المرء ـ نادراً ما تتخذ من القضايا الأخلاقية محك اختيار وتمحيص. ولما كانت العلل والنتائج تظل كامنة هناك بعيداً عن مجال إدراكنا.. ولما كان مجال التركيز في مثل هذه الرواية ينصب على كيفية تشكيل العلاقات الإنسانية للسلوك؛ فإن بإمكاننا أن نستنتج مجموعة من الأحكام الأخلاقية التي تبدو أقرب تناولاً منها في رواية من نوع آخر حيث ينصب كل تركيز العمل الروائي على السلوك الداخلي للفرد. وحيث تجري الأحداث في عقول الشخصيات وتجول في صدورهم، أو تقع رمزية غير واضحة. ومن ثم فإن لنا أن نتوقع ـ خلال تفسير الروايات الاجتماعية ـ ظهور القضايا الأخلاقية والتركيز عليها على نحو موضوعي نسبياً.

أن موت طفلة رابيت وجانيس يطرح قضية أخلاقية. هل يعدان مسئولين عنه على نحو ما؟ هل الموت هو النتيجة التعسة لما أحدثاه من فوضى في حياتهما الخاصة؟ على من نلقي باللوم؟ إن «رابيت» لم يستطع احتمال تهم اللوم الخفية التي يستشعرها كامنة في عقل كل الناس؛ فانفجرت عواطفه فجأة أمام قبر الطفلة:

إنهم لا يفهمون الأمور على وجهها.. هذا هو ما يريد ترسيخه فحسب فيشرح ذلك قائلاً: «إنكم جميعاً تتصرفون معي كما لو كنت أنا الذي فعلت ذلك. لم أكن بالمرة قريباً من هناك. كانت وحدها هناك».. يستدير نحوها، يتأمل وجهها.. يبدو مائلاً كما لو كان شخص ما قد صفعه طويلاً.. يراها الآن كما لو كانت هي الأخرى ضحية.. الكل ضحية. «لقد راحت الطفلة».. هذا كل ما قاله. لقد كانت له طفلة وأغرقتها زوجته» إيـ يـ ـه إنها على ما يرام «يتوجه

بالكلام إلى زوجته: «إنك ما قصدت أن».. يحاول أن يأخذ بيدها، ولكنها تنتزعها للخلف كما لو كانت تطلقها من قيد، وتنظر إلى أبويها اللذين يخطوان تجاهها.

يحاول «رابيت» ـ ابتداء ـ التأكيد على أن السبب فيما حدث يرتد إلى ما رأينا من ملامح حياته.. إنه يعود إلى سلسلة الفوضى، انعدام الحب، العلاقات الإنسانية المحبطة.. إنه يكمن فى مظهر الحياه، نسيجها.. قيمها التى تجعل كل شئ صعباً.. مربكاً.. تافهاً.. بالياً. إن الإجابة عن التساؤل الأخلاقى يمكن أن توجد فقط فى خيط العلاقات الإنسانية، وفى طبيعة الحضارة الأمريكية على نحو ما يطرحها «أبديك». هذه هى المادة الخام التى ينبغى علينا أن ندركها فى رواية «انطلق رابيت» Rabbit Run ونفسر غموضها الذى سوف يتراءى خلال تلك العملية.

لقد بدأت الرواية ـ باعتبارها شكلاً أدبياً ـ فى الذيوع والانتشار أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر فى الوقت الذى كان جمهور القراءة يواجه تحديات هذه الأنماط من الأسئلة: كيف يؤثر النظام الاجتماعى على سلوك الفرد؟ ما هى المسئوليات الأخلاقية التى تمليها الحياة داخل مجتمع بالغ التعقيد؟ لقد كانت هذه الأسئلة كلها من قبيل الاهتمامات المنقضية منذ أمد طويل. ويبدو أن النظم الكهنوتية والتقاليد الاجتماعية والدينية السابقة قد أفلحت فى الإجابة عنها على نحو أفضل.. غير أن هذه النظم والتقاليد بدأت تفقد صلاحيتها خلال القرن الثامن عشر.. بالإضافة إلى أن الناس وجدوا أنفسهم آنذاك مدفوعين إلى أجواء اجتماعية جديدة وغريبة. لقد أدت الثورة الصناعية إلى إيجاد طبقة وسطى

بالغة القوة والضخامة.. فضلاً عن طبقة أهل المدينة. كيف يتصرف المرء حين يلقى فجأة شخصاً ما فى مكانة اجتماعية جديدة تماماً على نحو ما حدث للكثيرين. إن التشريح الروائى الذى قدمته «جين أوستن» لأنماط السلوك الخاصة بالطبقة الوسطى الراقية يعين على إجابة مثل هذا السؤال. كما أن روايات «ستاندال»[٣] عن الشباب النازح من القرى بحثاً عن فرص العمل فى باريس يمنح الموقف رؤى جديدة. إن المشكلة تتفاقم ـ بالطبع ـ بنمو المدينة، لندن الجديدة وباريس الجديدة، ذلك النمو الذى يطرح مواقف وحالات لا تشبه بأى حال تلك المواقف السابقة فى البيئات الريفية حيث عاش معظم الناس من قبل. لقد اختلفت نظم الحياة اليومية ووسائل الاستجمام، وعادات العمل. إن روايات «ديكنز» و «بلزاك»[٤] قدمت تشريحات أخاذة وشاملة لحياة المدينة، وكثيراً ما كانت تعمد إلى استعادة الصور المحلية المحبوبة التى ترتد إلى أيام الحياة الجميلة فى القرية على نحو يتيح للمرء إدراك مدى التغير الذى شملها جميعاً.

لقد كان «التغير» هو سمة القرن التاسع عشر.. تغير سريع ومطرد على نحو جعل من الرواية الاجتماعية ـ بما يتوفر لها من قدرة على حشد العديد من البشر وسوق العديد من الأحداث ـ هى الشكل الأدبى الوحيد الذى يمكنه ملاحقة ذلك التغير. حتى مفهوم «التاريخ» تغير عن ذاك المفهوم القديم الذى لم يكن يعنى سوى الدلالة على القرون السابقة. لقد شغلت الحروب اليوم عامة الناس، وأشاعت الاضطراب فى جوانب الحياة العادية.. بعد أن كانت فى الماضى أنشطة نائية تقوم لأسباب غامضة، وتتولى أمرها جيوش المرتزقة. إن الثورات الفرنسية والأمريكية وأزمات المجالس النيابية

البريطانية أقحمت الناس في غمار القضايا السياسية، وجعلتهم عناصر فعالة في الأحداث التاريخية. لقد هيأت هذه المتغيرات جميعاً ظروفاً مواتية للرواية التي تركز على فاعلية العناصر الفردية المؤثرة في الأوضاع الاجتماعية والسياسية. ولقد كان وعي «سير والترسكوت»(٥) بذلك سبباً في أنه كان الكاتب الأول الذي حققت مبيعات رواياته أعلى نسبة حققتها مبيعات الرواية آنذاك.. لقد كانت الرواية هي الشكل الأدبي المثالي للكشف عن ديناميكية حركة المجتمع.

باختصار.. إن إدراكنا لحقيقة الرواية التي نقرؤها، وأنها تنتمي - ابتداءً إلى صيغة الرواية الاجتماعية أمر يوجب علينا أن نطرح الأسئلة النقدية التي تبدو أكثر دقة وملاءمة مع طبيعتها. فمادام بمقدورنا أن نتوقع - منذ البدء - أن هذا العمل سوف يقدم لنا شيئاً عن طبيعة المجتمع؛ فإن من الضروري أن نعطي سلسلة الأوصاف المقدمة للحياة ومواقفها ما تستوجبه من اليقظة الواعية.. بمقدورنا أن نفترض أن بنية تلك الحياة سوف تقوم على الأزمات الفردية للشخصيات كما حدث في Rabbit Run ويمكننا أن نتوقع أن القضايا المطروحة سوف تنشأ عن تداخل العلاقات الإنسانية، ومن ثم تستحق تلك العلاقات دراسة خاصة. كما يمكننا أن نتوقع تكشف الأسباب والنتائج على نحو تدريجي بوضوح وموضوعية ملحوظة، ويمكننا أخيراً أن نفترض أن القضايا الأخلاقية سوف تبدو أكثر جلاء في رواية الصيغة الاجتماعية.

إن قيمة طرح التصور المنهجي الذي يعين على تناول مثل هذا النمط تتأكد ذاتياً حين ننتقل إلى معالجة النمط الخاص بالرواية

النفسية. ومرة أخرى أؤكد أن هذا المصطلح يستخدم فقط لمجرد تقريب التناول، فكثير من الروايات التى نعدها روايات اجتماعية تتعرض للحياة النفسية لشخصياتها. ولقد حدث هذا فى Rabbit Run على سبيل المثال. كما أن الروايات النفسية تعطينا - فى العادة - صوراً هى صور اجتماعية. ولكن الرواية النفسية تتشكل تبعاً للتجارب العقلية والعاطفية لشخص أو لبضع شخصيات.. فى حين أن الرواية الاجتماعية تتشكل اعتماداً على تشابك التفاعل الاجتماعى. إن بؤرة الاهتمام فى الرواية النفسية تنصب على التطور الفردى: الحركة الفكرية للفرد، تبلور شخصيته، الدوافع الداخلية المعقدة التى تبعث فيه الحيوية والنشاط. إن مصطلح «نفسى» لا يعنى - بالطبع - أن الشخصية تحلل نفسياً، أو أن كل شئ يقدم كما لو كنا داخل وعى الشخصية[٦]، ولكنه يعنى - على الأصح - أن الأسس المترابطة فى الرواية، أو مناطق التركيز فيها، هى الانعكاسات والتطورات التى تتجسد فى شخصية أو مجموعة من الشخصيات.

كيف يتأتى لنا تحديد هوية رواية تنتمى إلى نمط الرواية النفسية؟ لابد أن نتوقع - بادئ بدء - أن جل أحداث هذا النوع من الروايات أحداث داخلية تجوس - شأن الأفكار - فى أعماق الشخصيات الروائية. وعلى سبيل المثال.. دعنى أنظر فى الفصل الخاص بشخصية «كوينتن» فى رواية «وليام فوكنر» «الصوت والغضب» The Sound and The Fury [٧] إن رواية «فوكنر» تصف مدى الكرب الذى تعانيه «عائلة كومبسون» - إحدى عائلات الجنوب الأرستقراطية التى دارت بها الأيام فحطت منزلتها. لقد

قدمت الرواية فى أربعة فصول، جاءت ثلاثة منها عبر أفراد العائلة.. يعرض الفصل الخاص بكوينتن كومبسون، تيار أفكاره خلال اليوم الذى أقدم فيه على الانتحار بعد أن طال هيامه على وجهه فى أنحاء كمبردج وماساتشيوسيتس. راح يطيل التفكير فى طفولته المنقضية.. فى حبه المشوب بنزعة أوديبية لأخته «كانداس» «كادى».. فى زواجها من رجل يكرهه.. فى انهيار حياته الأسرية، فى غربته عن زملاء دراسته الجامعية فى هارفارد.. ثمة ما يمكننا أن نعتبره أحداث يوم واحد، غير أن أهمية هذه الأحداث ترتد إلى اقترانها بمجموعة من الأفكار الشخصية لـ «كوينتن» من شأنها أن تقدح الذاكرة، أو تشكل أداة حادة تنكأ جراحه الوجدانية المتقيحة. وبالمثل.. يمكننا أن نفهم الطبيعة الخاصة لبعض الأماكن، إذ نعرف شيئاً عن مدينة المسيسبى الصغيرة التى نشأ بها «كوينتن» ونتمثل شيئاً عن «هارفارد».. ولكن أكثر ما ندركه يتعلق بعقل «كوينتن» وشخصيته. إن الحدث ودلالة المكان اللذين يعدان خصيصة الرواية الاجتماعية يظهران بوضوح فى الرواية النفسية وإن كانت منزلتها ثانوية هامشية.. إنما أساس التشكيل الفنى لمادة «فوكنر» يقوم على الكشف البين لأفكار «كوينتن» وها هى فقرة بنصها:

«لماذا لم تكن تتقبل أنى أريد لأبنائى أن يكونوا أكثر من أصدقاء.. نعم إن «كانديس» و «كوينتن» أكثر من أصدقاء.. أبى ـ رحت أدعو ـ: لقد احتملت ما لا سبيل إلى وصفه من الأسى والأسف بسبب أنه ليس لك أخ أو أخوات.. لا أخت واحدة، وليست أختاً من لا أخت لها. لا تسل «كوينتن» والسيد «كومبسون» عما كانا يشعران به من إهانة عندما كانت صحتى تعيننى على أن أشاركهما المائدة..

لقد زادت عصبيتى الآن، سوف أدفع ثمن هذا كله بعد أن ضاع كل شئ.. لقد نزعت بنيتى الصغيرة بعيداً عنى، أختى الصغيرة لم يعد لها وجود.. لو كنت أستطيع أن أقول: أماه.. أماه.

يرتد «كوينتن» بذاكرته بعيداً حتى يتوقف أمام تلك اللحظة الكريهة التى قدمته أمه فيها إلى خطيب أخته «كادى»، ذلك الرجل الذى يمقته «كوينتن» من أعماله. لقد تقمصت الأم، فى ذلك المساء، أرستقراطية الطبقة الجنوبية القديمة إلى أقصى درجة من التفاهة، راحت تثرثر على مائدة الغداء - بحماس وإثارة - حول عظيم رغبتها فى أن يكون الرجلان - كوينتن وخطيب كادى - «أكثر من أصدقاء»، لقد كشف هذا عن انعكاس زائف لكونه هو وكادى «أكثر من أصدقاء» وراح يستدعى من أغوار ذاكرته ذلك الاعتراف الذى قدمه لوالده بأنه «أثم» مع أخته - «الإثم» الذى ارتكبه كى يكون وسيلة من نوع ما يمكن أن يقصى بها نفسه و «كادى» من إطار المجتمع السوى. إن تذكره لسلوك أمه أهاج عواطفه القديمة، وها هو «كوينتن» يتأمل - بمرارة شديدة - كيف كانت أمه ليست أماً بحق حتى إنه لم يستطع أن يناديها أمه، «لو كنت أستطيع أن أقول: أمى.. أمى». ليست كل الروايات النفسية تقدم تيار التفكير الفردى بهذه الدرجة من التكثيف، وعلى هذا النحو من الحدة، ولكنها جميعاً تحرص - شأن هذه الفقرة - على الاهتمام والعناية بالأحاسيس الفردية.

إن الفقرة السابقة تتضمن - على الأقل - ثلاث لحظات مكثفة من الزمن. إحداها هى اللحظة التى يجرى خلالها التفكير (يوم فى كمبردج) والثانية هى اللحظة التى اقترحت فيها الأم - على مائدة

الغداء - أنه ينبغي أن يكون كوينتن وخطيب «كادى» كالإخوة (وتلك كانت فى فترة سابقة فى المسيسبى). أما الثالثة فهى اللحظة التى اعترف فيها بخطيئته المتصورة مع أخته. وثمة خصيصة أخرى تميز الرواية النفسية، وهى أن الإحساس بالزمن فيها يبدو أقل فعالية وتوظيفاً منه فى الرواية الاجتماعية.. فالمادة هنا لا تتشكل فى ضوء ذلك التعاقب الزمنى الواضح الذى نجده سمة بارزة فى الروايات الاجتماعية. وإنما نجد - بدلاً من ذلك - مفاتيح استجلاء عالم القصة كامنة فى اللحظات الهامة ذات الدلالة الخاصة فى حياة الشخصية من الوجهة النفسية. وربما يعنى هذا - فى بعض الأحيان - أن القصة سوف تقفز قفزات واسعة من الحاضر إلى الماضى إلى اللحظة السالفة تواً.. وهكذا. إن حيوية الحركة تتأتى، فى كثير من مواطنها - من البواعث الوجدانية، تلميح ذو مغزى، أو حدث يستثير مشاعر كامنة أو مكبوتة تقودنا إلى أوقات أخرى انبثقت فيها تلك المشاعر. إن مناط الأهمية - على كل حال - معلق باللحظات التى تقودنا إلى فاعلية التشكيل فى تطور الفرد، أو حالته، أو عقله. وهى لحظات قد لا تكون ذات أهمية من منظور المعالجة الاجتماعية.. وربما تبدو هذه اللحظات - فى الحقيقة - لحظات عادية، لا رابط بينها إذا كان الأمر أمر الشخصيات المحيطة ببطل الرواية، ولكنها - فيما يخص الشخصية الأولى فى الرواية - شخصية البطل - تكون مفعمة بالدلالات الثرية. وبالتالى فإننا سوف نقع فى صعوبات وأخطاء عديدة إذا ما تصورنا أن الغاية المرجوة من وراء الموقف والرؤية هنا هى ذاتها التى كنا نسعى إليها عبر تداخل العلاقات الإنسانية فى الرواية الاجتماعية. إن المرء يستطيع القول بأن المشهد الوحيد الهام

فى قصة «كوينتن» كلها هو ذلك المشهد الذى نرقب - نحن القراء - خلاله «كوينتن» مفكراً مستغرقاً فى ماضيه على نحو يؤلف روابط وجدانية بين أجزائه المتباعدة.. إنه مشهد استغراق «كوينتن» فى التفكير. إن الأحداث الداخلية الهامة ذات الدلالة والمغزى - لا الخارجية وإن كانت هامة وذات دلالة - هى التى تهيمن على الرواية السيكولوجية(٨).

إن غاية الرواية السيكولوجية أن تجعلنا ندرك كيفية تَشَكُّل مشاعر الفرد واتجاهاته.. نشاركه تجاربه الخاصة، نفهم طبيعة العالم الخاص بسلوكه الشخصى المتفرد. إن رحلة «كوينتن كومبسون» القصيرة المثيرة عبر ملامح الحياة الأمريكية فى مستهل القرن العشرين لا تشبه أى رحلة أخرى. إن حاله هو حال من يستشعر الإثم، ويستغرقه البحث عن خطيئته. إن حبه لأخته هو الإثم الذى قفز إلى ذهنه رغم أنه لم يجن - بالفعل - أى إثم على الإطلاق. وأما انتحاره فهو سبيله إلى التطهر من ذلك الإثم. ليس ثمة شئ نمطى فيما يتعلق بكوينتن كومبسون.. رغم أنه يشارك مواطنيه من أهل الجنوب ميراثهم من ذلك الإحساس المبهم بالذنب، ورغم أنه يعانى آلام الشك فى النفس وكراهية الأنا التى يعانيها كثير من ذوى التجارب الشابة. إن المقومات والعناصر التى أسهمت فى تشكيله تبدو فردية ولا نظير لها. إننا نجد أنفسنا - عبر رواية فوكنر - نجتاز العالم الشعورى لرجل مغاير، ونعيش تجربة لا يمكن أن تتكرر.. ولكنها تجربة إنسانية من شأنها أن تنمى مداركنا وترقق مشاعرنا، ومثل هذا هو بالقطع غاية الرواية النفسية: أن تضعنا فى مواجهة حدة تجربة فردية مغايرة. ها هو «كوينتن» يحدث نفسه وقد وقف

محملقاً فى أعماق نهر تشارلز.. حيث يلقى بنفسه تُوا:

هناك حيث يلقى الكوبرى بظلاله استطعت أن أمعن النظر فى الأغوار البعيدة.. لكنى لم أدرك القاع. عندما تلقى ورقة فى الماء، ستجد نسيجها ـ بعد زمن ـ تهرأ وتلاشى، ولم يبقى منه سوى خيوط رقيقة تتهدل متموجة بطيئة شأن حركة الأجفان الناعسة. ما أبعد أن تتلامس ثانية تلك الخيوط التى كانت مترابطة متلاصقة! كأنها لم تكن يوما ما قريبة حتى النخاع. وليس بعيد حين يصدر أمر الله بالنشور أن تخرج العين من سباتها وهدأتها العميقة لتتأمل الذات العلية. وبعد برهة.. لا يبعد كذلك أن تطفو أعواد الحديد الممدة هناك.. لقد خبأتها عند مؤخرة الكوبرى ثم رجعت أترقب متكئاً على سياجه.

لا يمكن أن نتخيل مثل هذا القبر المائى على نحو ما تخيله كوينتن إلا مرة واحدة.. هى تلك المرة التى هيأتها رواية فوكنر.

حينما نقرأ رواية لها سمات الصيغة النفسية، لابد أن نتوقع أن جهودنا النقدية لن تعنى كثيراً بفهم طبيعة المجتمع وتقاليده، أو كيفية تكوين العلاقات بين الناس، ولكنها سوف تعنى بالإحساس الفردى بالحياة، ومحاولة النفاذ إلى ذلك الإحساس، وهذه بالضرورة سوف تكون محاولة ذاتية إلى حد كبير. ومن المسلم به أننا لا نستطيع أن نجد فرصة مواتية للتعبير التام عن مشاعر إنسان آخر وأحاسيسه بنفس الدرجة التى نعبر بها عن أنفسنا قدر ما نجد تلك الفرصة خلال الرواية. ولذلك فإننا لن نبحث إلا قليلاً عن حقائق موضوعية بقدر ما سنبحث عن تلك النماذج والظلال الدقيقة التى من شأنها أن تكشف عن ملامح الذات وتصنع إنساناً. إن تشكيل فوكنر لشخصية

«كوينتن» تم من خلال هذه الظلال:

أكاد أشعر برائحة الماء من خلف الشفق. عندما أزهرت الدنيا في الربيع، وتساقط المطر؛ انتشرت الرائحة في كل مكان حيث لم نكن ننتبه إليها كثيراً في أحايين أخرى، ولكن حينما أمطرت بدأت الرائحة تتسلل إلى جنبات البيت وقت الشفق.. إما أن المطر يزداد وقت الشفق وإما أن شيئاً ما يكمن في الضوء نفسه. على أية حال، كانت الرائحة آنذاك قوية حتى أنني كنت أتمدد في فراشي أفكر متسائلاً: متى تتوقف ؟.. متى تتوقف؟ إن التيار النافذ عبر الباب كان محملاً برائحة الماء.. هواء كثيف رطب. أحياناً كنت أسلم نفسي للنوم وأردد: المزيد.. المزيد حتى بعد أن أصبحت رائحة الأزهار المحملة بالرحيق مختلطة بتلك الرائحة. كل هذا أصبح شارة الليل والعناء، فقد كنت فيما يبدو مستلقياً فحسب، لا أنا بنائم ولا بمستيقظ، ومحملقاً عبر ممر طويل من العتمة الداكنة التي تحولت كل الأشياء داخلها إلى مجرد أشباح غامضة.. كل ما فعلته محض خيالات، كل ما شعرت به من معاناة تجسد في هيئة حسية ساخرة غريبة، وفاسدة لا مغزى لها ولا قيمة.

شئ رائع لاشك أن يستطيع المرء معايشة تجربة إنسانية مغايرة على نحو ما يحدث في الفن. إننا في الأدب القصصي نتخطى حدود حالتنا الفردية الخاصة. في الحياة نعرف تجربتنا الداخلية الخاصة فحسب، ولا نعرف من شأن الآخرين سوى بعض المفاهيم المجردة عن أنماط سلوكهم وتصرفاتهم الخارجية الظاهرة. أما ما نلمحه من أبعاد تجربتهم الداخلية فلا يجاوز تلك الومضات التي تصدر عنهم أحياناً بقصد أو بدون قصد غير أن الشأن في الأدب القصصي يبدو

مختلفا إذ يمكننا أن نشارك فرداً آخر تجربته الذاتية الداخلية إلى حد كبير.

إن تلك القضايا التى يمكن تحديدها بوضوح ودقة فى الرواية الاجتماعية سوف تكون - بالضرورة - أكثر صعوبة وتعقيداً فى القصة النفسية. فالعلة والنتيجة لن يكونا واضحين تماماً عندما ننظر داخل الناس ونكتشف النماذج المعقدة من الخواطر والأفكار والمبررات العقلية والأمزجة الخاصة التى تشكل أسس شخصياتهم، وبالمثل يتعين علينا أن لا نتوقع تركيزاً ملحوظاً على القضايا الأخلاقية فى الروايات النفسية بنفس القدر من الحضور والوضوح اللذين تبدو بهما هذه القضايا فى الروايات الاجتماعية. إن «كوينتن» يستغرقه الشعور بالذنب، ولكن «فوكنر» لا يطلب إلينا محاكمته. إن موقف «كوينتن» موقف شخصى ذاتى متفرد فى نوعه إلى الحد الذى لا يصح معه مطلقاً الاستناد إليه فى تصور أية أنماط للسلوك العام. وهذا - ببساطة - ليس مما تهدف إليه رواية «الصوت والغضب» فى شئ كيف - بحق - نستطيع أن نقيم ضوابط أخلاقية نقومّ على أساسها الطريقة الفردية للمرء فى تفكيره أو شعوره ؟ إننا نستطيع فقط - وببساطة أن نفهمها. والقصة لا تطالبنا بشئ أكثر من هذا. ثمة معان أخلاقية تتضمنها معارفنا عن الآخرين، ومن ثم يمكن أن نتعاطف معهم ونستنبط الدوافع التى تحركهم؛ وهذا من شأنه أن يؤثر على أحكامنا فى مختلف مواقف الحياة الحقيقية. ولكن القصة النفسية - بصفة عامة - لا توجب علينا التركيز على الأحكام الأخلاقية باعتبارها عنصراً أصيلاً فى تفسيرنا لها.

إن القصة النفسية تختلف عن القصص الاجتماعى من ناحية أخرى.. فلقد لاحظنا أن إحدى سمات الصيغة النفسية للرواية تتمثل فى فوضى العرض إلى حد كبير، إن حاسة الزمن تبدو مفتقدة والعلاقات المتعاقبة تبدو أقل وضوحاً؛ وهذا يوحى بضآلة الاهتمام بالنظام باعتباره قيمة فى حد ذاته. والفن بطبيعته - من حيث كونه انتقاءً واختياراً - يميل إلى تنظيم التجربة الإنسانية. ولا شك أن القصة الاجتماعية - استناداً إلى نظرتها الشمولية - تؤدى هذه المهمة أداء رائعاً. لقد ازدهرت القصة الاجتماعية - كما سبقت الإشارة - خلال الاضطرابات والصراعات الاجتماعية والسياسية التى وقعت فى القرن التاسع عشر؛ ذلك لأنها استطاعت أن تضع هذا الاختلاف وذاك التقلب داخل إطار منظم وعلاقات منضبطة. أما القصة النفسية فتبدو - على الجانب الآخر - أكثر تسامحاً مع الفوضى، واجتراء على النظام، أو فى أحسن تقدير أنسب لتحقيق أولية كبيرة فى الاهتمام بالفرد. إنها تعكس توق الغرب إلى الحرية الشخصية، وقوة رغبته فى تشكيل الواقع على نحو يناسب النزعة الفردية.

إن هذا العامل قد يفسر لنا - إلى حد كبير - سر توجه كتاب الرواية خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر إلى نهج الرواية النفسية. ومن المسلم به أن أقول إن الرواية كانت دوماً الشكل الفنى المجسد للمنزع الفردى. وقد أدى تأكيد المذهب التطهرى (البيوريتانى) على أهمية الاستبطان الذاتى باعتباره وسيلة إثبات سمو الفرد وفضيلته الروحية إلى بروز الشكل الأدبى للرواية؛ فكانت الأداة الناجعة لتجسيد فاعلية هذه العملية. ولكن المدخل البيوريتانى

كان يقيم حياة الفرد ـ بصورة واسعة ـ على أساس معاملاته وعلاقاته الاجتماعية، ومن ثم كان السلوك الخارجي هو مؤشر الحالة الداخلية، والالتزام الأدبي دليل الاستقامة الأخلاقية عند الفرد.

ومع تقدم القرن التاسع عشر تغير الوعي البيوريتاني تدريجياً داخل إطار التباسات التجربة الحديثة، واصطنع لنفسه تعبيرات شخصية إلى أبعد مدى. ولم يعد الأمر رهناً بمقاييس موضوعية واجتماعية ثابتة، وإنما حل محل ذلك تولد متنام لنمط من الوعي الأخلاقي الفردي. وعلى المستوى الفلسفي.. نجد أن وجهة النظر الدينية العالمية التي كانت سائدة خلال العصور السابقة، والتي تفترض أن النشاط الإنساني يتمشى تماماً مع ما رسمته العناية الإلهية.. قد ضعفت هيمنتها على العقول، وحل محلها ظهور فلسفات جديدة عن النسبية الأخلاقية. وعلى حين كان التأثير المباشر لهذا التطور الفلسفي الكبير على الكتاب يبدو ضئيلاً خلال القرن التاسع عشر.. فإنه أثر عليهم بصورة غير مباشرة إذ إنه تسلل إليهم عبر أنماط التفكير الإنساني. وقد كان الشكل القصصي أكثر ملائمة لروح العصر، فتولت القصة تصوير هذه النسبية الأخلاقية مشيرة إلى أنه من الصعب معرفة أنماط الخطأ والصواب في السلوك الإنساني وتقييمها وسط ضروب التعقيد والالتباس التي تقترن بمختلف المواقف، وفي ظل غيبة الوضوح الكافي لتبين حقيقة الدافع والشعور داخل كل فرد إلى الحد الذي يعز معه معرفة وجهة هذا أو فاعلية ذاك بصورة كافية في كل الأحوال. والقصة النفسية، كما سبقت الإشارة، تستأثر بتلك النزوات والتعقيدات الفردية، وترى فيها مادة مناسبة لطبيعتها.

ثم إن هناك ـ أخيراً ـ عجز الجهد الفردى عن التأثير فى المجتمعات المعقدة المتباينة، كالمجتمعات الإنجليزية والفرنسية الحديثة، حيث تم اقتسام القوى السياسية والاقتصادية وتوزيعها، وحيث تعتصم المؤسسات الحكومية بما لها من إرادة دافعة خاصة بها.. الأمر الذى أدى إلى هزيمة أى شكل من الأشكال الأدبية إذا ما حاول وضع قراءات اجتماعية متناسقة. ولذا انتهت محاولات «ديكنز» البطولية للسيطرة على عالمه الاجتماعى وتفسيره بالإحباط واليأس. وأنهك كل من «بلزاك» و«إيميل زولا»[٩] فى فرنسا قواهما فى جهود لا طائل وراءها من أجل وضع خريطة للعالم تجاوز إمكانات الرؤية عند أى إنسان. ومع أواخر القرن التاسع عشر قدم «هنرى جيمس» وآخرون حجتهم فى مواجهة هؤلاء مطالبين بتجاوز سلوكهم واهتماماتهم، والالتفات ـ بدلاً من ذلك ـ إلى الحقيقة الوحيدة التى يستطيع أن يعرفها كل فرد وهى: التجربة الفردية للوعى الذاتى الخالص.

لقد جاء التحول إلى القصة النفسية، أواخر القرن التاسع عشر، مصاحباً لتطور آخر، وهو ظهور النظريات الحديثة فى علم النفس. فلم يكن هناك مفر من أن يدرك الأدب نصيبباً من تأثير نظريات فرويد عن اللاشعور. ثمة بعد جديد للدراما الإنسانية أتيح للأديب الاعتماد عليه فى تفسير السلوك الإنسانى، ويتمثل هذا البعد الجديد فى تأثير القلق وفاعلية التوتر فى الأحلام، والأطر النفسية للصدمات وعمليات القمع وتحقق الآمال، والرغبات الجنسية، وتمنى الموت أو الخلاص. إن الفلاسفة المطلعين على علم النفس من أمثال الأمريكى «ويليام جيمس» (أخو هنرى جيمس) والفرنسى «هنرى

برجسون» يرون أن الوعى الإنسانى نفسه هو عمليه تطور وتشكل لا تتوقف. ومن ثم فإن كل إنسان لا يملك شخصية ثابتة، ولا طبيعة أو هوية قائمة أبداً لا تتغير، وإنما يملك ـ بدلاً من ذلك ـ شعوراً يفيض بضروب التغير والتقلب والتدفق والتفاعل عبر تيار من الذكريات والانطباعات الحسية والصور والتوترات وعمليات القمع الذاتية الخالصة.إن الناس من أمثال «كوينتن كومبسون» قد رأوا العالم بعدسات الوعى الذاتى المتفرد؛ وبذلك تشكلت لديهم ـ على نحو ما ـ حقيقة خاصة بهم. وإذا كان الأمر كذلك فلماذا نجهد أنفسنا بمحاولة إيجاد حقيقة موضوعية فى الرواية، فى حين أن كل فرد يعيشها ويدركها بصورة فريدة ومختلفة ؟ ألا يكون الأمر أكثر واقعية وتمشياً مع معطيات الحياة الفعلية إذا نحن جعلنا أبطال قصصنا يعيشون تجربتهم الفردية التى تمنحهم الحقيقة الواقعية الخاصة بهم ؟ لا شك أن مثل هذا النمط من الفن القصصى سوف يتخذ شكلاً آخر، حيث إنه سيتبع الشعور الفردى، ويلتفت إلى أشياء مختلفة.. تلك الأشياء التى تعد خاصة بالنسبة لتجربة فرد أو اثنين كما هو الحال فى الصيغة النفسية.

هكذا.. يمكننا أن نخلص ـ بإيجاز ـ إلى أننا نواجه فى القصة التى تنتمى إلى الصيغة النفسية تركيزاً كبيراً على التجربة الشخصية الفردية على حساب الصورة الاجتماعية الأشمل. كما أن الصراعات فيها تكون داخلية ذاتية أكثر من كونها خارجية بين أناس متعددين. وسوف يقع الحدث داخل العقل أكثر مما يقع فى إطار العالم الحسى المادي. إننا فى مثل هذه القصص نبحث عن «إدراك» لتجربة فرد آخر.. عن طريقته فى التفكير ونظرته للأشياء

أكثر مما نبحث عن طبيعة السلوك الاجتماعى لابد أن نلتفت إلى ما تفكر فيه الشخصية، الذكريات، الآمال، الانفعالات التى تتجمع وتعتمل فى أعماقها؛ حتى نستطيع أن نستبين خصوصية رؤيتها للأشياء. ولابد كذلك أن نكون على وعى بحقيقة هامة، هى أن كل شخص وكل شئ فى مثل هذا النمط القصصى يمكن أن يوجه الوجهة التى تلاءم طبيعة تلك الشخصية ومنظورها الفردى.

لقد أشرت ـ منذ برهة ـ إلى أن القصة النفسية تميل إلى أن تأخذ شكلاً مختلفاً عن القصة الاجتماعية ولقد ناقشنا جانباً من جوانب هذا الشكل، وهو الانشغال بالتجارب ذات الأهمية الخاصة بالنسبة للفرد أكثر من الانشغال بالأحداث الاجتماعية والتاريخية. وثمة تغير آخر يلحق الشكل حتماً.. فلو صحت مقولة علم النفس الحديث بأن الشخصية الإنسانية متغيرة دوماً وأبداً ترتب على ذلك أن أى حدث اجتماعى لا يصلح أن يكون نقطة النهاية أو الذروة فى مسار هذا التغير. لقد كان الكثير من قصص القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر تنتهى بالزواج أو تبلغ قمة أحداثها عندما تنمو الشخصية الرئيسية أو تبلغ نضجها. وهذه القصص تتضمن مفهوماً خاصاً عن الطبيعة الإنسانية، يتمثل فى أن الشخصية تصبح ثابتة عندما تصل إلى استقرار مرحلة البلوغ (والزواج الموفق يجسد لديها هذا الاستقلال). لكن إذا اعتقدنا، كما اعتقد كثيرون أواخر القرن التاسع عشر، أن المرء دائم التغير.. ألا يعد نوعاً من التعسف أن ننهى القصة عند تلك النقطة، كما لو كنا نعنى أن حياة الشخصية تنتهى عندها؟. ونتيجة لذلك ظهر ـ مع العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر ـ قصص كثيرة ذات نهاية مفتوحة.. تلك القصص التى

تنتهى عند نقطة ما عبر مسار حياة الشخصية دون أن تدل على التوقف مطلقاً، بل - فى الحقيقة - تكون هناك دلائل على أن الشخصية مطردة التطور، مستمرة فى تقدمها؛ ففى قصص د.هـ. لورنس وجيمس جويس مثلاً نجد أن الشخصيات الرئيسية لا تصل إلى نقطة الراحة النفسية؛ فهم يشعرون - مع نهاية الرواية - بعدم الرضا ويحسون القلق ويعنيهم الطموح.. تماماً كما كان شأنهم فى بداية تجاربهم الماثلة فى القصة. وبإمكاننا أن نحصى العديد من القصص المستمرة أو المتجمدة التى تعاود الشخصيات فيها ظهورها خلال روايات متتابعة. إن الأعمال الروائية والمسرحيات المسلسلة السالف تقديمها عبر الراديو والتليفزيون تظهر باعتبارها نوعاً آخر يجسد هذا التغير. وتأتى القصة القصيرة كذلك، بدورها فى أواخر القرن التاسع عشر، لتكون أحد الأشكال الأدبية التى تنهض على أساس استمرارية التجربة. لقد وصفها الكاتب البريطانى إى.إم. فورستر - ذات مرة - بأنها «شريحة مجتزأة من امتداد الزمن».

ثمة حقيقة أخرى تتعلق بهذا الموضوع.. إن الزواج وتأسيس بيت وبلوغ المركز المرموق أمور تعد قرائن اجتماعية دالة على السعادة والرضا.. إنها تعنى الثراء والنجاح الشخصى، وتنهض دليلاً عليهما على نحو ما. لكن، بالنسبة للكتاب المحدثين، يعد الزواج والحصول على وظيفة جيدة مجرد علامات بارزة فى مسار الحياة المستمرة؛ ومن ثم لا تبدو وافية بالغرض المنشود. وبالنسبة لعدد كبير من روائيى أواخر القرن التاسع عشر، لم تكن الهيئات والمؤسسات الاجتماعية عند حسن ظن الناس بها، فنادراً ما كانت تمنح المرء فرصة الإحساس بتحقق الذات. وتوالت القصص التى

تنتهى بزيجات غير موفقة حتى إنه بدا من الصعب الاقتناع بأن أحد الطرفين فى مثل تلك الزيجات سيعيش سعيداً فيما بعد، أو أن الحياة كما تبدو - مع نهاية الرواية - قد حققت شيئاً مما كان يرجى منها. لقد ساهم هذا الاستياء من الحياة، خاصة حياة الطبقة المتوسطة بماديتها والنمط الشعبى لمجراها اليومى المعتاد، فى شيوع الميل إلى كتابة الفن الروائى الذى لا يعنى بتفصيل القول فى وصف المجتمع والمؤسسات الاجتماعية. ولقد كان الكاتب الفرنسى «جوستاف فلوبير»، وهو من أبرز الكتاب المؤثرين فى مسار القصة خلال القرن التاسع عشر، يشعر بالغثيان من فرط التفاصيل المبتذلة عن حياة الطبقة المتوسطة؛ إنه قال فى بعض الأحيان إنها تجعله يشعر بالإعياء الجسدى أو العلة العضوية. وفى قصته «مدام بوفارى» صور اليأس والسطحية الغالبين على هذه الحياة وأشكالها الاجتماعية خاصة الزواج. ولقد كان - من هذه الناحية - يعارض كتابة القصص التى تبدد طاقتها فى وصف مثل هذا المجتمع وعلاقاته التافهة المنفرة وذلك شأن الروايات الاجتماعية.

لقد كان «فلوبير» مدفوعاً بغرض آخر، إذ كان يريد للرواية أن تتخذ شكلاً فنياً أفضل. إن القصص الاجتماعية - بحكم طبيعتها - تقلد الحياة، والحياة - كما نعرف جميعاً - ليست فنية إلى حد كبير. كما أنها تفترش العديد من الأحداث، وتنقب داخل العديد من الزوايا والأركان الصغيرة، وتؤرخ لعشرات من الشخصيات على امتداد العشرات من السنين محاولة بذلك التغطية الشاملة للأرضية بأكملها. لقد كانت هذه الروايات فى رأى كثير من الكتاب مجرد «مسخ متضخم».

لقد رسخ «فلوبير» - يدعمه «هنرى جيمس» بقوة - فى أنفس

الكتاب تصوراً مثالياً لإبداع روايات تعد أعمالاً فنية بحق، وتكون قادرة على تحقيق أثر فني موحد. لابد من تجنب الأحداث الثانوية والحبكات الفرعية التي من شأنها أن تصرف الأنظار عن الحدث الرئيسي.. لابد أن تبرأ القصة من كل تزايد أو حشو وإقحام.. كل شئ لابد أن يكون في خدمة التعبير عن معنى التجربة التي تعنى الرواية بوصفها. ثمة صورة فنية خيالية لابد أن يبرز تشكلها من خلال القصة لتنهض بحمل المعاني والتداعيات الخاصة التي تتجمع في عقولنا، وعقول الشخصيات ـ من حول التجارب والخبرات السابقة. فكما أن بعض المشاهد أو الأصوات تستدعي إلى أذهاننا بعض الأفكار المقترنة بتجارب سالفة عشناها من قبل؛ فلا مناص من أن نربط بين الشخصيات الروائية والصور التي تشغل أذهانهم أو تستدعي شيئاً ما فعلوه ذات مرة (فعلى سبيل المثال يمكننا أن نربط بين «كونتن كومبسون» وصورته حين كان يحملق في نهر تشارلز، أو تلك الصورة الحسية التي جسدها لرائحة الليل وأزهار الرحيق، وهكذا).

كان حتماً أن ينجذب كتاب القصة المعنيون بمثل هذه الأهداف إلى الشعر. وهذا هو السر في أننا نجد عدداً من الكتاب البارزين في بداية القرن العشرين، أمثال «جيمس جويس» و «مارسيل بروست» و «أندريه جيد»، ينمون افتتانهم بالإمكانات الفنية التي قدمتها الحركة الشعرية الفرنسية التي تسمى «الرمزية» خلال القرن التاسع عشر. لقد كتب الرمزيون قصائد ركزت على التجارب الفردية الخاصة.. تلك التجارب التي بلغت من الغرابة درجة لا يمكن معها توصيلها إلا من خلال استعارات خاصة؛ فكل قصيدة كانت تعبر عن

شئ ما ربما لم يشعر به أحد بهذه الكيفية الخاصة سوى الشاعر، ومن ثم فلا يمكن نقل الإحساس إلى القارئ إلا من خلال تلك الصور وما يقترن بها من معان ويحيط بها من ملابسات. لقد راح الشاعر يجهد، من خلال ذلك، في إغراء قارئه بأن يعيش الإحساس ذاته.. أن يرى اللحظة ويستشعرها كما رآها هو، وعلى نحو ما استشعرها.

عند هذا المنعطف بدا أن ثمة خطوة يتحتم على الرواية أن تخطوها، وهى الانتقال من القصة النفسية، التى تعنى بالتجربة الفردية، إلى القصة التى تحاول نقل انطباع أو إحساس فريد. وبالمثل، فإن حافز أتباع «فلوبير» إلى إبداع قصة على قدر كبير من التوازن والتكثيف الفنى قادهم إلى نمط من الفن الروائى المتأثر بالشعر الرمزى. لماذا لا نركز على حالة عقلية واحدة، على مشاعر واحدة، أو ربما مجموعة من المشاعر والأفكار.. بدلاً من اللهاث وراء التعرجات المتداخلة للشعور الفردى خلال رحلته من حول تجاربه المتباينة للنمو والنضج، وخلال الحالات المختلفة والتناقضات الموقفية المتباعدة؟ إن مثل هذا النظام كفيل - فى حد ذاته - بتحقيق تكثيف أشد عمقاً ورؤية أكثر حدة، وتكامل فنى أقوى بنية. وإذ ذاك سوف تكون كل التجارب وكل الصور التى تضمنتها القصة وثيقة الصلة بالحالة العقلية أو الشعورية الرئيسية التى تعالجها القصة. وسوف يتكشف الكاتب ذاته فى هيئة نمط من التصوير الخيالى اللانهائى. وشأن القصيدة الرمزية.. ستحاول الرواية إغراء القارئ بمعايشة تلك التجارب الشعورية الخاصة التى تميز الحالة العقلية أو الوجدانية.

على هذا النحو نجد أن قصة «غصن الزيزفون The Lime

Twig للكاتب الأمريكى المعاصر "جون هوكز" John Hawkes[١٠] تعنى بالكشف عن الأحاسيس الفريدة والتجارب الذاتية المقترنة بإحساس إنسان العصر الحديث بالعجز والنقص. إن كل شخصيات هذه القصة تبدو مرتبطة بتلك المشكلة الإنسانية.. رجال فشلوا فى الحب، أنهكتهم المشاعر المتصارعة تجاه الأمهات والزوجات، والإحساس بالضعف، محاولة فرض أنفسهم على الآخرين من خلال بعض التصرفات الهمجية المتهورة اليائسة فحسب. وتجتهد القصة فى التأثير على القارئ اعتماداً على الصور التى تثير هذه الحالة الخاصة. إحدى هذه الصور لعامل مختص بقذف القنابل، غير أنه مشلول لا يتحرك (والصورة ترمز كذلك للذكورة العاجزة) ولذا فإن قنابله تقف معلقة - كالمسحورة - فى سماء لندن أثناء الغارة الجوية.. مجسدة مدى العجز التى تفرض الحياة الحديثة علينا الإحساس به حينما تدهمنا الحرب وتغمرنا ضروب المعاناة المختلفة. وصورة أخرى لتمثال حصان يبدو أكبر من الحياة كلها (الرمز الكلاسيكى للرجولة فى أوج قوتها)، يظهر وسط الظلام ساخراً من الرجال فى الرواية. إن الأحداث كلها، بما فيها أحداث القصف والصراع بين قطاع الطرق والمعربدين، تبدو مرتبطة بالموقف الإنسانى الرئيسى فى الكتاب. ويبدو الأمر كما لو كان الكاتب قد تحرى حالة ماثلة عبر سبل منوعة ومعقدة ومؤثرة. إن لغة الرواية التى يبدو الكاتب شديد العناية بها، وأسلوبها الدرامى الساخر يوظفان من أجل إتمام اندماج القارئ فى الحالة الماثلة. إن كل المقومات الفنية تتآزر من أجل منح الطبيعة الخاصة بالتجربة الإنسانية تمام حيويتها.

لقد مهدنا الآن سبيلنا إلى تناول النوع الثالث، وهو «قصة

الحدث الرمزى». وبإمكاننا تمييز هذه القصة، إلى حد ما، من خلال تبين مغايرتها للنوعين السابقين.. فنحن لا نرى فى مختلف أنماطها وصفاً تفصيلياً لمجتمع محدد، ولا تصويراً نفسياً عميقاً لإحدى الشخصيات، وإنما نجد - فى الحقيقة - بناء اجتماعياً غير واقعى غالباً، معزولاً ومبالغاً فى تصوير شذوذه. كما نجد الشخصيات فى حالة واضحة الحدة.. تفتقد ذلك النوع من الدوافع المعقدة، والنماذج الفكرية المتنوعة التى تشكل مقومات التشخيص الفردى التام.

إن قصة «أنتونى بيرجس» "Anthony Burgess" برتقالة آلية[11] A Clockwork Orange تشرح المقصود بقصة الحدث الرمزى. هذه القصة يرويها مراهق فظ يدعى «الكس»، وهو زعيم عصابة فى أحد شوارع لندن «المستقبل» على نحو ما يتخيل الكاتب حالها بعد بضع سنوات، وإن كانت تحمل بعض ملامح التشابه غير الثابت مع صورتها الراهنة. إن التسلية الوحيدة التى يمارسها «ألكس» وأفراد عصابته هى ضرب الناس الذين يقابلونهم فى الشوارع أثناء الليل. حدث - ذات مرة - أن التقوا برجل عجوز يحمل كتباً أخذها من المكتبة، فأحاطوا به وراحوا يعنفونه. اختطف أحد الصبية كتاب عن مبادئ علم البلوريات، وأصر على أنه كتاب قذر، وقال للعجوز: «ما أنت إلا عجوز أخرق ذو عقل قذر» ثم أردف وهو يتكلف ابتسامة ساخرة: «إنك تستحق أن تلقن درساً» راح يمزق الكتاب وينثر صفحاته فى الشارع.. ثم راح سائر الصبية يعبثون بالرجل نفسه. والقصة تقدم بلغة عامية الشارع من غير أن تفتقد طابع العنف:

«لقد أمسك «بيتى» بذراعيه وفتح «جورجى» فمه واسعا وانتزع

«ديم» أسنانه الصناعية العلوية والسفلية، وألقى بها على الرصيف،ثم أسلمتها لحذائى القديم. عندها بدأ العجوز يصدر هجمات عصبية غاضبة، فأمسك جورج بشفتيه جانباً وسدد إلى فكه الذى خلا من أسنانه لكمة قوية بقبضته المكورة، وهذا ما جعل العجوز يبدأ فى نحيب طويل.. بعدها تفجر الدم يا إخوانى، يا له من منظر جميل حقا»..

«جميل حقا».. هكذا يتراءى مشهد الدم ألكسى. سوف نكتشف فى الحقيقة بعد قليل، عندما نرى العصابة تقتل وتغتصب وتعذب وتثير الفزع بين الناس، وتمارس أعمالاً وحشية أخرى، أن «ألكس» يحقق متعة جمالية خاصة من وراء العنف. إنه الشكل الذى يرى فيه فنه الخاص أما المتعة الأخرى الوحيدة فى حياته فهى حبه للموسيقى الكلاسيكية! لكن هذا الحب مرتبط أيضاً بنمط من الهمجية؛ لأن بيتهوفن وباخ يحركان فيه نشوة كبرى من الكراهية العشوائية. إنه ارتباط غريب حقاً؛ إذ يعنى أن العنف له حاسته الجمالية الخاصة، أو أن الموسيقى، ببساطة، شكل من أشكال التعبير التى يمكن أيضاً أن تكون عنيفة. إن قصة «البرتقالة الآلية» تدور حول الشر كما تدور حول التعبير عن الذات. فبرغم استيائنا من قسوة «ألكس».. نجد أنفسنا نقرأ بافتتان. لماذا يؤخذ معظمنا بوصف الشر إلى هذه الدرجة؟ لماذا يبدو هؤلاء الأشرار مثيرين للاهتمام؟ لماذا تستحوذ الأحداث المرعبة.على اهتمامنا؟ ثمة تغيرات عجيبة ومزعجة تلحق بنا خلال عملية القراءة.. إننا نحس بقلوبنا كأنها قد تحجرت وأصبحت باردة تجاه وقائع القصة (وقد كان بالفعل أحد الاعتراضات التى أثيرت ضد الفيلم السينمائى المأخوذ عن رواية «البرتقالة الآلية»

متمثلاً فى أن مثل هذه الأفلام قد تجعل الجمهور يصاب بحالة من اللامبالاة في مواجهة هذا السلوك الهمجى). بل الأكثر من ذلك غرابة أننا قد نتجه إلى أن نحب «ألكس»؛ إذ نكتشف أنه المخلوق الوحيد المتصف بالحيوية وسط ذلك البناء الاجتماعى المنهك المثقل الذى تصوره رواية «البرتقالة الآلية» فكل الكبار، بما فيهم والدا «ألكس»، يعيشون حياة سقيمة يؤدون خلالها أعمالاً مملة ويشاهدون التليفزيون. حتى موظفى الحكومة الذين راحوا أخيراً يلاحقون «ألكس» همجيون مثله وإن كانوا يفتقدون أسلوبه وحيويته. وأكثر من ذلك أنهم مكتهلون بيروقراطيون يرحبون بأن يقوموا بعملية غسيل لمخه باسم السلام الاجتماعى.

من الضرورى هنا أن نعرف السمة المميزة لقصة الحدث الرمزى. إنها قصة تكتب أساساً من أجل تقديم موضوع ما تقديماً دراميـاً. ورواية «برتقالة آلية» قائمة على موضوع معين هو العنف باعتباره تعبيراً إنسانياً. والمتعة الجمالية لمثل هذا السلوك الحيوانى يمكن تحديدها على نحو أفضل إذا ما نظر إلى هذا المسلك على أنه حالة عقلية، ولكن «بيرجس» يجعل منه - على نحو ما سنرى - مشكلة فلسفية.

عندما نتناول إحدى روايات القرن العشرين (فرواية الحدث الرمزى تعد فى الأساس ظاهرة من ظواهر القرن العشرين برزت نتيجة لارتقاء التفكير الأدبى فى الشكل الروائى على نحو ما شرحته من قبل) يمكننا القول إن مهمتنا النقدية تكمن فى فهمنا لموضوعها. لا شك أن «بيرجس» يريد أن يحذرنا من أن المجتمع الإنجليزى والأمريكى فى طريقه إلى أن يصبح مثل مجتمع «البرتقالة الآلية»،

ولكن لا يمكن أن نعد عمله تحليلاً واقعيا لمجتمع معروف شأن عمل «أبديك» مثلاً.. فالصورة الاجتماعية هنا ينقصها الكثير.. لقد محا الكاتب نسيج الحياة العادية تماماً ولو أردنا تعريف هذه القصة، فسنقول إنها مبالغة تصويرية لجانب واحد من جوانب المجتمع، جاء معزولاً عن الأطر العادية، وبلغ حداً كابوسياً مرعباً وهذا هو شأن رواية الحدث الرمزى التى يتصف أسلوبها دوماً بهذه السمة المميزة من التصوير المحرف، وإن كان يتصف كذلك بقوة التركيز البيانى.

لألكس والدان، ولكننا لا نكاد نراهما، وله - بالقطع - طفولة، ولكن الرواية تغفلها تماماً. إنه «واقعى» جداً، ولكن ليس لديه شئ من تعقيد المشاعر ولا التحولات أو الشطحات الفكرية زماناً ومكاناً كما كان الشأن بالنسبة «لكويينتن». إن لديه فكرة واحدة مهيمنة عليه، وهذا هو كل ما نعرف عنه. وهكذا دوماً تكون الشخصيات فى روايات الحدث الرمزى.. لا نراهم إلا فى قبضة الحال الراهنة المسيطرة عليهم. وغالباً ما يكون لهذه الشخصيات بعدان، وقد تكون أحياناً من الطراز الكوميدى الحاد. وهدف القصة هو نقل هذه الحالة، وكذلك الأفكار المتعلقة بها. وفى ضوء هذا يكون من الخطأ انتقاص مثل هذه الأعمال استناداً إلى أن شخصياتها ليست شخصيات مركبة، وهو الخطأ الذى وقع فيه كثير من نقاد القصة المعاصرة.

أما الشخصيات الأخرى فى روايات الحدث الرمزى فتبدو كذلك أقل تطوراً. ويرتهن وجودهم المحدد فى الرواية ببعض جوانب الموضوع التى قد يعكسها سلوكهم. وهذا هو ما يتبدى واضحاً فى رواية «برتقالة آلية».. فعندما يتم القبض على «ألكس» فى النهاية

بسبب نشاطه الإجرامى يتم إخضاعه لعملية غسيل مخ فى محاولة لعلاجه من نزعات العنف العدوانية والرجال الذين يتولون إتمام هذه العملية هم مديرو المجتمع البيروقراطى الذين لا ملامح لهم.. بل إن أكثر هؤلاء الشخصيات تفرداً واستقلالاً ، وهو قسيس السجن، ينحصر دوره فى تأييد الفكرة التى كانت مستقرة بصورة نهائية.

إن الطريقة التى اتبعت لإصلاح «ألكس» هى ربطه إلى كرسى، وتثبيت جفونه مفتوحة، وإجباره على مشاهدة أفلام للتعذيب وتمزيق الأجساد البشرية، وهو واقع تحت تأثير عقار يجعله يشعر بالغثيان كلما رأى دماً. وبالتدريج يتنامى لدى «ألكس» رد فعل قوى تجاه العنف الجسدى. أما عقله فقد ظل شرساً كما هو، وإن كانت أول بادرة للهجوم البدنى تشعره بالغثيان. ويقاوم قسيس السجن هذه الطريقة لعلاج «ألكس» على أساس أنها لا تعد إصلاحاً بالمرة؛ فـ «ألكس» لم يتخذ قراراً ذاتيا بأن يكون صالحاً ويجادل القس محتجا بأن «ألكس» لا يتجنب العنف لأسباب أخلاقية، وإنما يتجنبه لأسباب مادية عضوية لا سلطان له عليها. «إن الخير ينبع من الداخل».. هكذا يؤكد القس، كما يضيف «أن الخير لابد أن يكون أمراً اختيارياً خالصا. وعندما يفقد الإنسان قدرته على الاختيار يفقد بالتالى إنسانيته». إن تركيز «بيرجس» على الشر الكامن فى الطبيعة الإنسانية، وعلى المتعة التى يمنحها، والتى توشك أن تكون جمالية، وعلى افتتاننا بحيويته الشاذة.. كل هذا يجعل القارئ يواجه حتماً قضية ما إذا كان الشر ليس شيئاً طبيعياً فى الإنسان. إذا كان المجتمع يصلح أفراده بتجريدهم من قدرتهم على الاختيار، فهل من الممكن أن نعد أعمالهم الصالحة أعمالاً صالحة بحق؟ إن قضية

بيرجس تتضمن دلالات دينية جوهرية، فالقدرة على إرادة الخير تستوجب صحة العكس وهو القدرة على فعل الشر. إن رواية «البرتقالة الآلية» حين تدفعنا داخل السياق الدرامى، عن طريق تعاطفنا مع «ألكس»، واشمئزازنا مرة، وافتتاننا أخرى بوقائع الرواية، إنما تعرض مشكلة التجاوب الفورى المبهم للإنسان، وهذا هو ما يعد - كما ذكرت من قبل - محك القدرة الفريدة للرواية على الاستنتاج.

ينبغى أن نكون حذرين إزاء توقعنا الالتقاء بكثير من الشخصيات فى رواية الحدث الرمزى، أو إزاء تناولنا الحدث الذى تضمنته بمعناه الحرفى الضيق. على سبيل المثال.. بعد شفاء «ألكس» يخرج من السجن ويعود إلى المجتمع؛ فيواجه سلسلة من المصادمات مع ضحايا وحشيته السابق. وحيث إن العنف الآن قد أصبح شيئاً مقززاً بالنسبة له؛ فلم يعد بمقدوره أن يدافع عن نفسه. ولقد كان العجوز الذى لم يحرك ساكناً عندما أقدم «ألكس» على تمزيق كتابه وتحطيم طاقم أسنانه من أوائل الناس الذين التقى بهم حيث وقعت هذه المقابلة فى المكتبة، وما كاد الرجل العجوز يراه حتى انقض عليه هو ورفاقه من المسنين، وأعملوا فيه أظافرهم الواهنة، وراحوا يتصايحون ويضربون بكل ما أوتوا من قوة. هذه المقابلة ومقابلات أخرى مشابهة مع ضحاياه السابقين كانت تحتوى على قدر كبير جداً من «العدالة الشعرية» مما لا يمكن معه وصفها بالواقعية. إن هذه الأحداث جميعاً هى مجرد أحداث رمزية. وفى الحقيقة ربما تكون تجسيداً لرغبة «ألكس» فى العقاب، لأنه كان إذ ذاك يمر بطور قوى من أطوار تدمير الذات. وعند هذه النقطة يصبح

عالم القصة محصوراً فى حالته العقلية، وما يحدث من وقائعها ليس سوى انعكاس لحالته النفسية، ونظرته لنفسه ولكل ما يحيط به. إن الأحداث فى مثل هذا النمط من الروايات غالباً ما تكون رمزية، وهذا ما يشف عنه اسمها، ويكون القصد منها هو تحويل أفكار العمل وحالة الشخصيات العقلية والنفسية إلى عمل درامى أكثر من كونها ترجمة حرفية للواقع.

عندما نريد إخضاع قصة الحدث الرمزى للتناول النقدى، لابد أن ندرك - من خلال أسلوبها فى عزل الحدث، وفرط التركيز المضطرب عليه، واهتمامها المحدود بتطور الشخصيات - أن الرواية هنا هى مجرد فكرة علينا أن نبحث عنها. أحياناً تكون هذه الفكرة فلسفية، وأحياناً أخرى تكون متعلقة بالطبيعة البشرية. فى المثال الأخير.. ربما بدت القصة معتمة، أو ربما كانت ساطعة إلى حد مفزع من الوضوح، استناداً إلى الموقف الشعورى السائد. سوف يدرك العالم من خلال حالة نفسية معينة، وسوف يتراءى كل شئ معلقاً كأشكال خيالية على الحائط. ربما كان التوتر الكامن هو ثمرة الإثارة الشعورية التى نحسها أخيراً فى أعماقنا كما لو كنا نشارك فى نشاط رمزى. (وهذا ما سيتضح فى الفصل القادم).

لقد استخدمت القصة إطار الحدث الرمزى منذ أوائل القرن العشرين لأنها كانت نمطاً ملائماً لروح العصر، فثمة تطورات اجتماعية وفلسفية كثيرة تكاتفت على دعم هذه الصيغة من التعبير، فضلاً عن القوى الدافعة للتقاليد الأدبية.. مثل الرغبة فى جعل الرواية أكثر فنية مما هى عليه، وقوة تأثير الشعر الرمزى، وفرط الإعجاب بالمنظور الشخصى المغالى فى فرديته. ثم إن بعض

الاكتشفات العلمية المحدثة حول طبيعة الإدراك الحسى البشرى عملت على إعادة تأكيد الاعتقاد بأن كلاً منا لا يرى الواقع إلا من خلال العدسات الماثلة لإحساسه الفردى الخاص. بل إن هناك من الأدلة ما يتيح لنا أن نقول نصاً إننا لا نرى إلا ما نحن مهيئون نفسياً لرؤيته. وفى نفس الوقت انصرف كل اهتمام هذا العصر إلى الأحوال النفسية غير العادية؛ مما جعلنا نضع تصورات انفعالية غريبة للواقع. إن مفهوم الوجود الإنسانى الذى أطلق عليه «اللامعقول» والذى يحتج بأن الحياة تفتقد النموذج المعقول، والقاعدة المحددة التى يمكن أن ينهض على أساس منها مجموعة من الأخلاقيات والمثل التى يمكن تطبيقها.. قد وجد سبيله الطبيعى للتعبير عن نفسه عبر سياق خيالى غريب من الأحداث اللامنطقية والشخصيات اللامعقولة. والتاريخ الحديث، باستخباراته وقنبلته الهيدروچينية، وديزنى لاند، لن يجد شكلاً فنياً أشد ملاءمة من هذا. وأخيراً حدثت ثورة الأفكار فى القرن العشرين خلال فترة قياسية لم يسبق لها مثيل، وأصبحت الرواية أرضية درامية صالحة لاختبار هذه الأفكار.

إن قصة الحدث الرمزى تشبه، فى نواح معينة، نمطاً روائياً ظهر خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر هو «القصة الرومانسية الحديثة» فكثير من قصص الحدث الرمزى تنهض على نفس الرؤية والمقومات التى كانت القصص الرومانسية تنهض عليها.. وإن كان بينهما من الاختلافات الجوهرية فى المنظور ما يوجب دراسة كل نمط منهما على حدة.

إننى أستخدم مصطلح «الرومانسية الحديثة» لكى أفرق بينها

وبين «الرومانسية الكلاسيكية» مثل ملحمة الحب اليونانية القديمة «دافنس وشلو»[١٢] (من المؤكد أنك تعرف دافنس وشلو)، لأن القصص الرومانسية القديمة كانت تتعامل مع شخصيات ومواقف مثالية، وغالباً ما تكون ذات ملامح أسطورية ـ مثل الآلهة والإلاهات ـ وتتخذ قالب القصة التقليدية والأساطير الثقافية. أما القصة الرومانسية الحديثة فنادراً ما تكون مثالية برغم كونها غريبة وغير طبيعية فى كثير من جوانبها، ولكنها جديدة وليست تقليدية، وتستند إلى واقع العصر الذى تنتمى إليه. ومن أشهر قصص الرومانسية الحديثة قصة «مرتفعات ويزرنج» لإميلى برونتى، وهى القصة التى سوف تحدد لنا ملامح هذا النوع.

إننا ندخل عالماً خاصاً من خلال الرومانسية الحديثة، فمواقع الأحداث معزولة غالباً فى مناطق نائية لم يصل إليها شئ من الحضارة.. غابات بعيدة، ضواح ريفية، أطراف العمران حيث يبدو البشر كأنما يعيشون مشاعر بدائية. تجرى أحداث رواية «مرتفعات ويزرنج»[١٣] فى برارى الشمال الشرقى لإنجلترا داخل منزل مظلم كئيب لا يجاوز بضع حجرات غائرة تتخذ فيها الأرانب أوكاراً ومراحيض ومدارج. والقصة يرويها رجل من أهل المدينة يدعى «لوك وود» اضطرته مقابلته المنهكة للأعصاب مع الشخصية العنيفة لـ «هيتكليف».. ذلك الزنجى الفظ الذى يهيمن على القصر، إلى أن يطلب من الحارسة العجوز «نيللى دين» أن تحكى له تلك الحكاية الغريبة التى تضمنتها الرواية. إن كلاً من «لوك وود» و «نيللى دين» ليس جديراً بأن يكون راوية موثوقاً به لأحداث القصة. وكثير مما تحكيه «نيللى» لا يمكن أن نصدقه. الحقائق تبدو غامضة كما لو

كانت ترى من خلف الضباب.. وتلك هى السمات التى تميز القصة الرومانسية الحديثة: أحداث تقع فى مكان منعزل بعيد عن البيئة الاجتماعية العادية، القصة تروى بطريقة غير مباشرة، ويعمد إلى نقلها بصورة حرفية تعول على الوصف كل التعويل لأن أحداثها كلها غريبة مثيرة للعجب. ومع مثل هذا النوع من القصص الرومانسى يظل شعورنا بالوقت معلقاً بصورة لافتة، فسياق الأحداث وتتابعها ـ بعضها فى إثر بعض ـ يبدو واضحاً ومعقولاً، ولكن لا أهمية له. والوقت لا يحسب بالمقاييس العادية للأنشطة الاجتماعية والتطور الإنسانى. إن التاريخ ـ بالمفهوم العادى ـ لا يلتفت إليه مطلقاً. السنوات مضغوطة ولكن اللحظات ممتدة.. . يظهر الناس كأنما يعيشون خارج نطاق الزمن. إن «هيتثكليف» وأخته المحبة «كاثرين» يحاولان أن يجعلا علاقتهما الوثيقة أثناء الطفولة مستمرة بعد البلوغ والنضج، وعندما تموت «كاثرين» بمحض إرادتها، لأن قوة حبها «لهيتثكليف» وحبه إياها أكبر من أن تسمح لهما بالبقاء معاً.. يقسم هو الآخر أن يلحق بها فى عالم الأموات، وبرغم مضى بضع سنوات عليه قبل أن يموت.. فإن كل هذه السنوات كانت تبدو بالنسبة له مثل لحظة واحدة من العذاب. وهناك أيضاً الخرافة الغريبة التى تقول إن جسد «كاثرين» لم يتحلل فى قبرها حتى لحق بها «هيتثكليف» المشاعر تتجمد، والتطور ليس سوى نوع من تقيح الألم.. «هنا يتوقف الزمن».

تبدو الشخصيات فى القصة الرومانسية الحديثة أكبر من الحياة، أو أكثر حدة مما يمكن أن يكون عليه أى واحد منا. لقد جاوز «هيتثكليف» الحدود الإنسانية فى طاقته، وأحياناً فى وحشيته. ثمة

قوة شيطانية تتملكه، فلكي يستنفر حضور «كاثرين» تزوج من أخرى.. امرأة صغيرة عادية، وبعد ذلك قام بشنق كلبها المدلل، ثم كرس نفسه لدفعها إلى الجنون، وأخيراً الموت لا لشئ سوى أنها أضعف وأقل حيوية من أن تصلح له. إن عملية تدمير ذاته تستغرق منه سنوات، لأن بنيته قوية تستطيع أن تحتمل النشاطات الكبرى وضروب المعاناة والعقاب الذاتى. إن الكاتبة تصف حبه هو وكاثرين بأنه أقوى حب فى تاريخ البشر.. تقول كاثرين: «لو فنى كل العالم وبقى هيتثكليف فقط فلابد أن أبقى أنا إن حبى لهيتثكليف يشبه الصخور الأبدية الكامنة فى الأعماق.. أنا هيتثكليف». إن البشر العاديين يتراءون باهتين أمام هؤلاء الاثنين. إن خيالنا يشتعل لكاثرين وهيتثكليف على نحو ما يشتعل لقليلين جداً من الشخصيات الأدبية الأخرى. إن الأمر معهما يجعلها يبدوان كمخلوقين جاءا من واد آخر.. من أسطورة أو خرافة أو أغوار سحيقة بداخلنا طمسها التحضر.

إن الحدث فى القصة الرومانسية الحديثة يظل - بسبب مما سبق - بلا تفسير؛ فالدوافع لا تنشأ استجابة للظروف المحيطة كما هو الشأن فى الروايات الاجتماعية، ولكن المواقف تقفز إلى دائرة الشعور تامة ومكتملة، وتبلغ من القوة بحيث ندرك أن توتراً نفسياً عميقاً قد انبثق، ولكننا لا نمتلك من الضوء شيئاً يعيننا على ولوج منطقة الإحساس أو مراقبة التطور الفردى عن كثب كما هو الحال بالنسبة للقصة النفسية. فى القصة الرومانسية يواجه الناس بعضهم البعض، على نحو ما يقع فى القصة الاجتماعية، ولكنهم لا يتفاعلون. إن العلاقات الإنسانية المتبادلة ما هى إلا تجسيد درامى للقوى

عن قصصنا النفسى والاجتماعى الأشد تحضراً، ولكن لأنها تعرض كذلك البناء المجرد للقصة والمشاعر المتجاوبة معها، وهو شئ يخدم تجربتنا فى القراءة بحيث يعد أداة مفيدة فى خدمة تجربة القراءة لدينا.

الفصل الثالث

البناء والحبكة

«كف عن هذه الجلبة.. صرخ صوت مرعب على حين بدأ رجل يتراءى خارجاً من المقابر المتاخمة لشرفة الكنيسة. قف أيها الشيطان الصغير، وإلا قطعت رقبتك».

«رجل مرعب، كتلة رمادية غليظة، قيود حديدية ضخمة تثقل قدميه. لقد كان جسد هذا الرجل يقطر ماء.. غطاه الوحل تماماً، وأنهكته الحجارة.. قطعته حرابها، وأدمته الأغصان الشائكة، بل مزقته أشواكها. كان يعرج، يرتجف، يحملق ويدمدم، وكانت أسنانه تصطك فى فمه فى حين كان قابضاً على ذقنى يوشك أن يعتصرها.

«أوه.. لا تقطع رقبتى يا سيدى» - رحت أرجوه فى فزع - أتوسل إليك: «لاتفعل بى هذا يا سيدى».

هذه هى أول حادثة تبادرنا فى رواية تشارلز ديكنز Charles Dikens! «التوقعات العظيمة» Great Expectations[١]، وفى تلك الأسطر يصف «بيب» Pipe الراوى - واحداً من أوائل الأحداث المؤثرة فى طفولته. لقد أمسك به «ماجويتش» Magwitch أحد المجرمين الهاربين وهو يسير وحيداً حول المستنقعات، وحذره من أنه سوف يعذبه بكل ألوان التعذيب الرهيبة إن هو لم يسرق له بعض الطعام.

إنها تعد بداية جيدة لأى كتاب؛ لأننا أحسسنا تواً بالاستجابة لشحنات التوتر والإثارة المقترنة بها، كما استشعرنا فعلاً خطورة الموقف ورحنا نرتقب - فى قلق - ما يستتبعه. ثم إن هذه البداية تقدم لنا كذلك فرصة جيدة لاكتشاف الكيفية التى تبنى بها الأعمال الروائية، والكيفية الفنية لاستثمار اهتماماتنا وتوقعاتنا بشأن مسار

الأحداث الروائية المتتابعة أعنى الكيفية التى تمارس بها الحبكة فاعليتها. وأهم من ذلك أن ندرك الكيفية التى يتم بها اقتيادنا إلى إدراك المغزى الكامن وراء التجارب المقدمة من خلال الرواية.

وفى الحال سوف يقفز إلى الذهن كل ما يمكن تصوره ـ على نحو موضوعى معقول، مما قد يتعلق بأمر «هندرسون ملك المطر» Henderson the Rain King غير أن هذا ليس هو الشأن مع رواية ديكنز، وإن كنا سوف نظل مقبلين على قراءتها لسببين:

أولهما: دافع التطلع إلى معرفة ما سوف يصيب «بيب»؛ ذلك لأن المشهد الأول الذى يصيب طفلاً صغيراً بأقصى درجات الفزع والرعب مشهد يرهص بمزيد من الإثارة. إن الشغف بالقصة الجيدة، بما تتضمن من حيوية الأحداث السريعة، وبما تفعم به مواقفها من عواطف جياشة هو سر تعلقنا بكثير من الكتب. وهذا نفسه هو السر فى أن عشاق القراءة الليلية يدمنون قراءة قصص الغموض المثيرة، بل إن هذا هو عينه ما أنقذ رأس شهرزاد على مدى ألف ليلة وليلة.

أما السبب الثانى الذى يدفعنا إلى التمسك بقراءة ديكنز فيبدو أكثر أهمية ودقة.. ذلك أن الفزع الذى تعرض له «بيب» يذكرنا ـ على نحو متفرد وغامض ـ بكوابيس الخطف والتهديد التى طالما تعرضنا لها فى طفولتنا. ولعل هذا هو ما يجعل صورة الرجل «الشبح» أو «الغول» مازالت ماثلة فى عقول معظمنا. ولربما كانت الروايات الأسطورية وقصص الشائعات الخرافية التى يتسمعها الأطفال، والقصص المحظورة، ومشاهد العنف والغموض تتصدر القصص التى تجتذب خيالنا. إن القصص التى تعتمد على حكايات

الجن التقليدية غالباً ما تدور حول مخاوف الطفولة؛ وهو ما يحقق قدراً كبيراً من التشويق للقارئ. وهذا هو ما يعرفه «ديكنز» ويعيه جيداً. وبسبب من سلسلة المواقف التي تشكل قصة طفولتنا سوف نكون أهلاً لإدراك مخاوف «بيب» والتعاطف معه في تلك اللحظة.

إن ملامح الفزع الطفولي سوف تبرز أقوى ماتكون حينما نسمع «ماجويتش» يهدد تهديده الذي توشك الدماء أن تتجمد له في العروق حين يقول: «هنا شاب فتى يختبئ معه، وإذا ما قارنته بي ستجد أني ملاك طاهر. إنه طوع كل كلمة أنطقها. وهذا الشاب له طريقة سرية غريبة يستطيع بها إدراك أي صبي.. إنه يمسكه من قلبه، من كبده. ليس ثمة فائدة من وراء أية محاولة يحاول بها الصبي الهروب أو الاختفاء من ذلك الشاب. قد يحكم الصبي إغلاق بابه عليه، قد يغوص في دفء فراشه ويشد الأغطية عليه، قد يجر ثيابه فوق رأسه ويتوهم أنه في أمن وراحة.. غير أن هذا الشاب سوف يعرف طريقه إليه.. يزحف ويزحف في هدوء، ثم يمزقه إرباً إرباً».

إن المأزق الذي وجد «بيب» نفسه فيه بدا مرهصاً برواية ذات أحداث غامضة ومثيرة للقلق، كما أنه يوحي لنا برؤية من نوع ما للعالم. ذلك العالم الذي يتراءى الناس فيه من خلال الضباب والظلام، حيث يمكن أن يظل صبي صغير مطارداً حتى آخر أيامه من جانب حفنة من المجرمين الذين لا يتورعون عن تمزيق قلبه وكبده. لقد رسم لنا ديكنز عالماً مظلماً شريراً يغص بالإجرام والرعب (وسوف تكشف الأحداث بعد ذلك عما يؤكد انطباعنا المتبادر منذ البدء، لأن «ديكنز» يصور المجتمع الإنجليزي خلال القرن التاسع

عشر فى صورة المجتمع المظلم الفاسد).

وثمة عوالم مختلفة جذرياً تقدمها لنا روايات أخري، فروايتا «جين أوستن»: «الكبرياء و التحامل» Pride and Prejudice, و «إما» Emma [٢] تبدآن فى حجرات للرسم داخل منازل مريحة وجيدة الإضاءة حيث نجد أناساً يتكلمون بطريقة مفعمة بالحيوية. ومن ثم برئت أعمالها من الشرور وضروب الرعب التى نجدها فى رواية «ديكنز». ولقد عرض لنا «إرنست هيمنجواى» فى روايته «الشمس تشرق أيضاً The Sun Also Rises [٣] عالماً من النشاط الفارغ والبشر الساخطين الضجرين. وتبدأ بعض روايات «أنطـــونى تـــرولـــوب» Anthony Trollope[٤] فى القرن التاسع عشر بمناقشات حول السياسة والتغير الاجتماعى بين أناس متميزين نسبياً. واعتماداً على إحساسنا بنمط العالم الذى يبتكره الروائى يمكننا - فى الأعم الأغلب - التنبؤ بنوع الأحداث التى سوف تقع خلال الرواية: مشكلات داخلية مألوفة كما هو الحال فى رواية «إمّا» Emma، مواجهات سياسة كما هو شأن رواية «ترولوب»، عنف إجرامى وتداخلات غامضة فى شئون الآخرين على نحو ما نرى فى رواية «التوقعات العظيمة». ويخيل إلى أننا جميعاً نمارس تلك التنبؤات عن عالم الرواية، وهذا هو السر فى أننا كثيراً ما توقفنا عن قراءة بعض الكتب التى بدأنا قراءتها بعد بضعة صفحات بسبب إدراكنا أنها لا تتناول تلك الأشياء التى نشغف بالقراءة عنها. ومن ثم يشكل هذا المبدأ - مبدأ التنبؤ بطبيعة العالم الخاص بالرواية - العنصر الأول من العناصر الأساسية التى ينهض عليها بناؤها،

والتى يتحدد فى ـ ضوئها ـ مغزاها. إنه العنصر الذى يكون أول ما يستحوذ علينا فى معظم الأعمال الروائية، ومع ذلك لا يحظى من اهتمام المحللين لبناء الرواية إلا بأقل نصيب. ويبدو هذا ـ فى الحقيقة ـ أمراً مثيراً للدهشة لأن من أهم مقومات المفارقة بين الرواية من جهة والشعر والدراما من جهة أخرى أن الرواية تقيم عالمها الخاص بها.

إن تنبؤاتنا حول العالم الخاص برواية «التوقعات العظيمة» لا تجاوز ـ فى حقيقة الأمر – تلك التصورات التى يمكن أن نطمئن إلى تصورها حول الرواية استمداداً من فصولها القليلة الأولى. وبالرغم من أننا نعلم أن «بيب» يستعيد مغامرات طفولته على مسمع منا؛ فإننا لا نعرف يقينا ما إذا كان مسار الرواية سوف يتجه كلية إلى تجارب الطفولة، أم أنه سوف يتابع مراحل نمو «بيب» من الطفولة إلى النضج. وحتى ذلك التأكيد اللافت الذى تعمد أن يضعه على أمر الإحساس بالذنب والضعة الذى وجد نفسه مضطراً لاستشعاره ـ وما يمكن أن يوحى به من أن الرواية سوف تتجه إلى وصف مسار سقوط «بيب» فى دائرة الإجرام، وما لقيه من عقاب على ذلك أو تعرض له من تقويم ـ لا ينهض إطاراً محدداً للكتاب يبلغ من شأنه أن يعيننا على تصور عام للوجهة التى سوف يتجه إليها مسار الرواية.

إن مثل تلك التأملات حول وجهة الرواية و منظورها تبدو أشد امتزاجاً بعملية قراءتنا للرواية بأكثر مما نعتقد، وكثيراً ما يحاول القراء تكييف أنفسهم مع ذلك العالم الغريب الذى تشكله أية رواية

جديدة، وهذا يعنى أن تلك التصورات التى لا يتوقف تولدها وتناميها ترتهن بشكل القصة. قد لا تلزمنا محاولة التنبؤ بوقوع أحداث معينة.. لكن الأحرى أن نستبين المدى الذى سوف تقودنا إليه داخل حياة الشخصية.. أن نعرف نطاق الخبرات التى سوف تشغلها، والأهداف التى تسعى إليها ونستشعر المصير الذى توشك الشخصيات أن تؤول إليه. إن بعض القراء لا يصبرون على معرفة ما سيقع من أحداث الرواية حتى إنهم يعمدون إلى استشراف الفصل الأخير قبل بلوغه. ولعل السبب فى هذا التشوق المفرط يرجع إلى معرفتنا بطبيعة الشخوص. إننا، حين نشارك «بيب» أحاسيس الرهبة والفزع، أو نتخيل أنفسنا فى موقف أية شخصية روائية تعيش فى لحظة خوف أو قلق أو بهجة، وهى مواقف كثيراً ما عشناها وتمثلناها.. نعمّق بذلك ارتباطنا بالشخصية والموقف، وهذا أمر ضرورى بالنسبة للحبكة القصصية. وكلما توثقت الروابط النفسية التى تربط ما بيننا وبين أشخاص الرواية كان هذا حريا بدفعنا إلى موالاة التفكير فيما سوف يحدث لهم. ومع اطراد اهتمامنا بالشخصية القصصية؛ نحاول التنبؤ بما سوف تتطور إليه الأحداث حتى يصل بنا الأمر إلى تمثل النهاية التى تنتهى إليها القصة. ونتيجة لهذا تبدأ مشاركتنا الفعالة للمؤلف حتى إننا لنضع رغباتنا وتوقعاتنا للحبكة فى مواجهة ما نتابعه من أحداث الرواية الماثلة بين أيدينا.

توجه الفصول الأولى من رواية «التوقعات العظيمة» اهتمامها الأكبر - شأن معظم الروايات - إلى توسيع دائرة معرفتنا ببطلها

«بيب»، وتعميق تلك المعرفة على نحو يمتزج بروح التعاطف معه. إننا لا نقف على أمر مخاوفه فحسب، وإنما نعرف مدى توقه إلى التحرر من تسلط أخته الكبرى التي احتملت مسئوليته ـ على مضض ـ بعد وفاة والديه، والتي كانت تقيده وتعذبه بلا رحمة. ثم ننظر بعين التقدير إلى ذلك الامتنان الذى يشعر به «بيب» تجاه زوج أخته «جو» الذى يحاول حمايته قدر الطاقة. ومن ثم تتنامى فكرتنا تدريجياً حول ما نودّ أن نشهد حدوثه لـ «بيب» من خلال الرواية. وبالإضافة إلى هذا.. نرى بوضوح أكثر فأكثر أن الرواية تعنى إلى حد كبير بإبراز جهود «بيب» كي يصبح مستقلاً، ويتحرر من المخاوف، ويفلت من القهر الذى سيطر على طفولته، وهذا هو ما أراد «ديكنز» ـ أساساً ـ أن يلفتنا إليه. ولو أننا حاولنا استنباط الفكرة الرئيسية فى هذه الرواية ـ مستضيئين ببعض الأعمال المشابهة التي قرأناها من قبل ـ لانتهينا إلى ذلك المعنى.

إننا الآن نبلور العنصر الثانى من العناصر الأساسية الثلاثة التى تشكل بناء الرواية وتحدد مغزها.. إنه يتمثل فى اهتمامنا بما سوف يحدث للشخوص، وتنبؤاتنا بما يمكن أن يحدث لهم.

إن أول إشارة موحية بطبيعة الرؤية الخاصة فى رواية «التوقعات العظيمة» وطبيعة الجوانب التى سوف تغطيها من حياة «بيب» والغايات التى سوف يكافح من أجلها تلوح لنا عندما نعرف أنه أرسل ليلعب فى منزل سيدة عجوز معروفة بثرائها وغرابة أطوارها تدعى الآنسة هافيشام Miss Havisham. إن منزلها ذاك كان موصداً تماماً في وجه الغرباء منذ سنوات عديدة، ولقد بددت

هى حياتها فى أوهام خرافية، وظلت تعيش بين العناكب والفئران وأطياف الماضى. ولم يكن يشاركها عزلتها سوى فتاة وسيمة ذهبية الشعر تدعى «ستيلا» Estella. ومنذ اللحظة الأولى ولغير ما سبب.. أظهرت «ستيلا» احتقارها لرفيق لعبها الجديد «بيب» لماذا؟.. إنه صبى بلدى وضيع». والأدهى من ذلك أن مس «هافيشام» حدثتها برغبتها فى أن تكسر قلب «بيب».

بالقطع.. تلك هى عناصر القصص الذى ينهض على حكايات الجان صبى فقير لكنه طموح، وأميرة جميلة تنتمى لطبقة اجتماعية أعلى منه فى الحياة، وشمطاء شريرة تستبقى الأميرة لديها أشبه - بالفعل - بالسجينة، وتود أن ترى الصبى الصغير مكسور القلب متألماً. فى ضوء هذا يوشك أن يكون من المستحيل على أى قارئ ألا يتصور نمط هذه الرواية. إن «بيب» سوف يكبر ويصبح غنياً أنيقاً، وسوف ينال حب «ستيلا» الجميلة، وسوف يحررها من التبعية القاسية للآنسة «هافيشام» وسوف ينعم «بيب» مع «ستيلا» - بعد ذلك - بحياة هانئة. فإذا كانت الرواية تلتزم تلك المسارات الخاصة بقصة الخوارق التقليدية أمكننا التنبؤ بحبكتها العامة على نحو واضح.

لا شك أن لدينا الآن تصوراً أفضل للغاية التى يحتمل أن تبلغها أحداث الرواية.. إنها سوف تتبع قصة «بيب» حتى مرحلة البلوغ. ومن الجلى أنها لن تتوقف عند حد وصف جهوده لكى يصير مستقلاً فحسب، بل ستتجاوز ذلك إلى سبل تحقيقه للثروة وإثبات جدارته «باستيلا».. ربما بالتغلب على كل العوائق التى تعترض سبيل زواجه بها، والقضاء على الشر الذى يلازم حياته. وإذا قلت إن

هذه الحبكة تبدو خرافية إلى الحد الذى لا يستطيع المرء أن يقنع بها نفسه أثناء قراءة الرواية، فلسوف أذكرك بأنك طالما توقعت، أثناء القراءة، أن الحبكة الأساسية سوف تكون قصة حب، أو أن شخصية معينة سوف تتعرض للقتل. إن أذهاننا تبدو الآن مكتظة بإمكانات محتملة للحبكة بخلاف تلك الحبكة التى حددناها، وما كان «ديكنز» لينسج مثل هذا الموقف للقصة الخرافية الواضحة إذا لم يكن يتوقع أن بمقدورنا التقاطها وتمثل نمطها تمثلاً كاملاً.

لكن المشكلة التى تبرز هنا أن قصص الجن والخوارق نادراً ما تتحقق ونادراً ما تماثل الحياة الواقعية. إن «بيب» قد اجتذبنا فعلاً لفرط إنسانيته، ولأنه بدا شبيهاً بنا إلى الحد الذى أصبحنا نستشعر نواتنا مكانه فإذا كان من المحتم أن يعيش حياة بطل قصة الجن الخرافية فلسوف تفقد الرواية علاقتها الوثيقة بتجاربنا وخبراتنا الخاصة. ومن ثم قد نشعر بعدم الارتياح تجاه ذلك النمط من الحبكة غير الواقعية التى يبدو لنا الآن أن «ديكنز» اعتسف وضعها لشخصيات الرواية وأحداثها.

إن حدة التناقض بين نمط قصة الجن والخرافة وذلك النمط الذى يمكن أن نتوقعه من قصة واقعية ناضجة تزداد مع تتبعنا لتطور الأحداث فى حياة «بيب» الذى تقوده المقادير إلى «لندن» حيث يحاول التكيف مع مقتضيات الحياة فى مدينة تتسم بفرط التنافس واللامبالاة الشائعين بين سكانها ورغم وجود عنصر غير واقعى فى تجارب «بيب» باعتباره شاباً يخوض غمار العالم، مرده أن شخصاً مجهولاً مد يد العون إليه إذ تطوع بتمويله، لمجرد أنه يريد له أن

يكون رجل مجتمع؛ فلقد كان «بيب» ـ برغم وجود ذلك العنصر الخيالى ـ بعيداً تماماً عن شخصية البطل المثالى فى قصص الجن الخارقة.. ذلك أنه يواجه نفس الصدمات عند تركه لموطنه وتخلصه من الأصدقاء القدامى، نفس الاضطراب، نفس التردد عند اتخاذ القرار على النحو الذى كثيراً ما عرفه معظمنا عبر تجاربه الذاتية وما دام موقف القصة الخرافية الخارقة لم يقدم بعد؛ فإن بإمكاننا التنبؤ بأن رواية «التوقعات العظيمة» رواية تعنى بقرائن مرحلة البلوغ والنضج، وتقدم هذا الأمر فى إطار معطيات العالم الواقعى. وتلك ـ كما نعلم جميعاً ـ عملية معقدة إلى حد كاف؛ ذلك أنها تعنى ـ استناداً إلى رؤيتك الخاصة للقيم ـ تحقق الاستقلال العاطفى والمادى، وفهم المرء لنفسه على نحو أفضل، واكتسابه المقدرة التى تعينه على تشكيل المبادئ الأخلاقية الخاصة، واكتشاف النمط السوى من المهام وقضايا الحياة. كما تعنى بلوغ النجاح وتحقيق السعادة، وإنجاز أكبر عدد ممكن من الأهداف التى لا يلزم أن تكون جميعاً متوائمة بعضها مع البعض الآخر.

من المهم هنا أن نميز بين الأسس التى نبنى عليها توقعاتنا حول تجارب إحدى الشخصيات فى الرواية؛ فلو أن رواية «التوقعات العظيمة» لم تتضمن أى عنصر من حكايات الجن الخرافية، فلسوف نعتمد على تجاربنا وخبراتنا عن طبيعة النمو فى الحياة الواقعية، (وربما اعتمدنا على بعض الكتب التى قرأناها من قبل، وكانت معينة بعملية بلوغ سن النضج على نحو واقعى) مضافاً إلى ما نعرفه عن شخصية «بيب» وطبيعته الأخلاقية؛ حتى يمكننا التنبؤ بما يحتمل أن

يواجهه مستقبلاً. إن هذا التصور للخطوط الرئيسية فى القصة يستمد بصورة أساسية ـ على نحو ما نرى ـ من الحياة الواقعية، ومن معرفتنا المباشرة ببعض الشخصيات الفعلية. إن هذه النماذج المتصورة، وتلك التكهنات بما سيصيب الشخصية القصصية هى التى كانت ماثلة فى ذهنى حينما اقترحت العنصر الثانى من عناصر تشكيل البناء القصصى.. أعنى اهتمامنا بالشخصيات كمخلوقات إنسانية وتوقعاتنا لما يمكن أن يحدث لهم.

فى ضوء هذا يمكن القول إن نموذج قصة الجن الخرافية الماثل فى رواية «التوقعات العظيمة» ليس من ذلك النوع الذى يرتد إلى خبرات حياتنا الواقعية، كما أنه لا يرتد إلى فهمنا لشخصية «بيب» وطبيعته الأخلاقية إنه النموذج الذى فرضه «ديكنز» على الموقف. إنه بناء مصطنع لتجارب الإنسان ينبثق عن السرد القصصى والتقاليد الأدبية، ولا ترجع جاذبيته إلى أنه يصف لنا تجاربنا الحقيقية، ولكن لأنه يجسد آمالنا ومخاوفنا بطريقة مبسطة ومبالغ فيها. وهذا النمط من البناء هو الذى يعين على تبين العنصر الثالث من عناصر بناء الرواية وتحديد مغزاها: التوقعات التى توحى بها الحبكة التقليدية أو الصيغ القصصية. وفى بعض الأحيان نفتقد هذا العنصر فى الرواية تماماً، وفى أحيان أخرى نجده يسود الرواية إلى الحد الذى نشعر معه أن شخصياتها ليست ذات حياة بشرية خاصة بها، وإنما أصبحت مجرد أدوات لحبكة مصطنعة. وربما وجدنا هذه الصيغ فى أحيان ثالثة تناقض التجربة الواقعية على نحو ما نلاحظ فى رواية التوقعات العظيمة». إن اكتساب «ديكنز» شهرته الواسعة وتحقيقه

الحفاوة الكبيرة بدا، بالنسبة له، كما لو كان قصة من قصص الجن الخارقة. وبرغم ذلك كلما تقدمت به السن أوشكت مشكلات الحياة الفعلية أن تمارس معه نكتة قاسية من نكاتها.. تماماً كما لو كان الأمر من نمط الحكايات الخرافية تتحول إلى واقع حقيقي. وكثيراً ما كان يواجه هذه وتلك.. وسوف يبدو الأمر أكثر جلاء مع مزيد من التتبع.

من المفيد أن نتوقف قليلاً أثناء قراءة الرواية بين حين وآخر؛ لنسأل أنفسنا: إلى أين تتجه الرواية عند هذه النقطة أو تلك؟ كيف تتراءى لي الحبكة بصفة عامة؟ ما الذى أود أن أراه يحدث للشخصيات؟ إننا نسأل مثل هذه الأسئلة أثناء القراءة لاشعورياً، لأن جزءاً من طبيعة الإنسان أن يحاول استكشاف ما يدور العمل من حوله حتى لا تضطرب علينا الأمور، أو يفلت منا الخيط أثناء رحلة القراءة. وفى الحقيقة يتوقع معظم الكتاب من قرائهم تلك المحاولة الدؤوب لاستكشاف ما سيحدث ويجرى بناؤه صارفين اهتمامهم الأكبر إلى الشخصيات، (مؤملين نهاية سعيدة للشخصيات التى يعجبون بها ويتعاطفون معها، ومتوقعين أن تنال الشخصيات الوضيعة ما تستحق من سوء العاقبة). واعتماداً على التوقعات الموجهة والرغبات المتنامية يستطيع الكاتب التأثير فى قارئه.

وحينما نكون واعين بطبيعة توقعاتنا حول مستقبل الأحداث فى الرواية؛ يمكننا أن نرى إلى أى مدى يوظفها المؤلف، ويجتهد فى مناورتنا حتى يقودنا إلى مواقف بعينها يريد لنا أن نقفها أو نقتنع بها. وعلى سبيل المثال، نكتشف ـ فى منتصف الكتاب تقريباً – أن

الطريقة الوحيدة التى يستطيع «بيب» أن يحقق بها آماله الكبرى فى أن يصير رجل مجتمع لا تواتيه إلا بخيانة «جو» صديقه القديم الذى كان يتولى حمايته من قبل وعندما يزوره «جو» فى لندن يضيق برؤيته، ويستشعر الخجل من تقديمه لمعارف مدينته الجديدة. وأشد ما كان يؤرقه ـ بوجه خاص ـ أن يراه «بنتلى درومبل» Bently Drummel وهو أبغض إنسان فى العالم إلى «بيب». ها هو «بيب» يطيل التأمل فى تلك الحقيقة: «إن أسوأ سقطاتنا وأحط الدناءات التى نرتكبها على امتداد حياتنا إنما نرتكبها غالباً بسبب هؤلاء الناس الذين نكرههم». وها هو «بيب» يكتشف أن لندن ـ تلك المدينة التى طالما تمناها ـ ما هى إلا مدينة للعنف والتحجر ووحشية التعامل. ومع اطراد حلقات الأحداث.. نكتشف أن التعاسة والريبة أبرز السمات اللاإنسانية للمدينة الحديثة. وأن أقصى ما يمكن للمرء أن يتمناه فى مثل تلك البيئة أن يحيا حياة مزدوجة مثل تلك الحياة التى يحياها «ويميك» Wemmic ـ صديق «بيب» فى هذه المدينة ـ فلقد كانت له شخصيتان: الأولى خاصة بالعمل، وهى شخصية جامدة بلا مشاعر لدرجة أن فمه يبدو آنذاك أشبه بالفتحة الرفيعة لصندوق البريد. والثانية كانت شخصيته فى المنزل حيث يبدو مرحاً وعطوفاً وهادئاً. إننا نستطيع ـ من خلال المشاهد المتعلقة بالشخصيات الثانوية ـ أن نغير نظرتنا إلى شخصية «بيب». وعندما يكون المؤلف حاذقاً، ويفسر ردود أفعالنا بدقة، فإن أحداث الرواية والعلاقات المتغيرة خلالها يمكنها أن تغير نزعاتنا تجاه الشخصيات. وببطء، ولكن على نحو مؤكد، يبدأ شعورنا فى التغير، وتصبح فكرة

النجاح الذى توقعناه لـ «بيب» فى أن يكون أحد رجالات الثروة والوجاهة فى المجتمع فكرة غير جذابة على نحو ما كانت من قبل. إننا كلما تقدمنا فى القراءة قوى لدينا الاعتقاد بأنه ربما كان من الخير لـ «بيب» أن يكون أشد فقراً، ولكن أكثر سعادة، وأكثر رفقاً بأصدقائه القدامى. إننا نصوغ تحديدنا لما نؤمله من أجل «بيب»، ليس فقط الاستقلال والنجاح العالمى، ولكن نتجاوز ذلك إلى الإحساس بالرضا والإنسانية، وهذا ما لا يتأتى إلا باحترام الآخرين وحسن تقديرهم. إن «ديكنز» يستطيع ـ عن طريق استدراجنا إلى ما من شأنه أن يغير طبيعة ما نؤمله من أجل «بيب» ـ أن يقودنا إلى تقبل عدة قيم جديدة.. تلك القيم التى يعتقد هو أنها أكثر أهمية، وبهذا يتكشف المغزى الكامن وراء تجربة «بيب» كلها أكثر وضوحاً وأشد جلاء.

فى نفس اللحظة نتحرر نحن من وهم الوعود التى كانت قصص الجن والخرافة تبدو محملة بها. وعندئذ تتبدى لنا «ستيلا» أميرة باردة المشاعر حالت نشأتها المعوجة بينها وبين القدرة على تقديم أى شعور إنسانى دافئ، كما أفقدتها القدرة على الحب. ولسوف ندرك كذلك أن كل محاولة بذلها «بيب» كى ينال الحظوة عندها كانت تحط من قدره، وتضطره إلى التضحية بمبادئه الأخلاقية القديمة. إن ديكنز يثبت أن قصص عالم الجن لا يمكن أن تتحقق فى الواقع الفعلى.. ليس هذا فحسب، بل يؤكد كذلك أن أى محاولة من جانب المرء لتمثلها واقعاً من شأنها أن تضعف إرادته فى أن يتصرف على نحو ذاتى مستقل؛ ذلك لأن أخطر إغراء فى مثل

ذلك النوع من القصص هو أن تجعل الناس يحققون أمانيهم الجميلة، بصورة سحرية، من غير أن يبذلوا الجهود الإيجابية التى يستوجبها تحققها. وبإمكاننا الآن أن نرى القصة الخيالية التى تنسجها الرواية غير متعارضة مع ما أقمناه من توقعات ورغبات مستمدة من تصورنا لشخصية «بيب» Pip باعتبارها شخصية لا تختلف عن الشخصيات المألوفة فى عالم الواقع. بل ـ على العكس – ربما كانت خيبة التوقعات المستمدة من ذلك النمط الخاص برواية الجن والخرافة من شأنها أن تدعم اعتقادنا بأن المقومات الإنسانية هى التى تمنح أكبر قدر من السعادة الحقيقة، وهى التى تحفز المرء إلى بذل جهد ذاتى بناء.

وأخيراً فإن المصدر الأساسى للتشويق الذى تثمره رؤية «ديكنز» للعالم سوف يتطور مع نهاية القصة متمثلاً فى تلك الطريقة التى تضخمت بها المعانى الكامنة وراء تجربة «بيب». إنك سوف تردد ذلك حين تسترجع المشهد الافتتاحى الذى يظهر فيه «ماجويتش» من خلال الضباب على نحو يوحى لنا بأن عالم رواية «التوقعات العظيمة» سيكون عالم الفساد والجريمة، حيث يدبر الرجال ويخططون كيف ينشبون مخالبهم فى أجساد بعضهم البعض ولسوف يزداد تبلور هذه الرؤية وتكثيفها على امتداد الرواية، ويدعمها نسيج شبكة العلاقات الجانبية المتداخلة بين شخوصها. أما «ماجويتش» فيظل شخصية يائسة هاربة، ويظل هو المحور الكابوس الجاسم على حياة «بيب» ؛ وهذا هو ما يشعرنا بالغثيان والنفور اللذين يشعر بها «بيب» . إن قلقنا المثار من حول شخصية ما من

شأنه أن يسهم - إلى حد كبير- فى تشكيل بنية الرواية كما هو شأن رغباتنا الإيجابية. لكننا - برغم ذلك - نستبين - عبر توالى الأحداث - أن «ماجويتش» كان ضحية مجتمع فاسد؛ فيتغير - بالتالى - موقفنا تجاهه على نحو ما تغير موقف «بيب» نفسه تجاهه. وعندما يقوم «بيب» بتضحيته الأخيرة لـ «ماجويتش» ندرك أنه فعل ذلك – على الأقل فى يقينه هو - غير مدفوع بدوافع الخوف أو الطموح. ويعد هذا نقضاً أخيراً لنسيج توقعاتنا بشأن تطور أحداث الرواية؛ فلقد تخلى «بيب» عن آماله العظمى فى تحقيق الثروة كى ينقذ نفس الرجل الذى كنا نتمنى له من قبل أن يعود إلى السجن أو أن يموت. وكذلك الشأن فى تحوير رغباتنا من أجل «بيب» ومغايرة أسلوب قصص الجن والخرافة لها. كل ذلك قادنا إلى حسن تقدير المعنى الكامن وراء تجربة «بيب».. ذلك المعنى الذى يتحدد - أساساً - فى أن أعظم القيم الإنسانية وأعلاها قدراً هى تلك القيم التى تنبع من تعاطفنا مع الآخرين.. من التسامح والتضحية.

إن التوقف من حين لآخر - على نحو ما اقترحت من قبل – كى نسأل أنفسنا عن توقعاتنا التى يمكن أن تمثل مسار أحداث الرواية فى ضوئها هو الذى يهيؤنا كى نكون أكثر وعياً بتلك التحولات التى تصيب مواقفنا، وتلك الجهات التى يحاول المؤلف أن يقودنا إليها؛ ومن ثم تصبح رؤيتنا لمقاصد المؤلف أدق وأوضح، كما يصبح بمقدورنا تقييم مدى حرفية الروائى ومهارته الفنية. فلو أننا أحسسنا أنه قد عدل بنا إلى مواقف جديدة تتعلق - افتراضاً - بما ينبغى أن تكون عليه أهداف «بيب» فى الحياة، أو لو أن التحولات

التى لحقت رغباتنا وتوقعاتنا لم تكن ثمرة طبيعية للمواقف الإنسانية.. لما كان هناك ما يغرينا باعتقاد أن «بيب» يمكن أن يغير قيمه وأهدافه إذا ما كان شخصية حقيقية تنتمى إلى عالم الواقع، ولكنا إذ ذاك نكون قد أمسكنا بعثرة فنية فى البناء القصصى للرواية. إننا ـ من المؤكد ـ سوف نكون مستعدين لتعديل رغباتنا وتوقعاتنا، فهذا هو ما هيأنا له المؤلف حتى نتقبل المفاهيم الجديدة للتجربة، ولكن يجب كذلك أن نقتنع بأن الأحداث المقدمة والطبيعة الإنسانية الماثلة فى الرواية هى التى استوجبت تلك التحولات. وإذا لم يحدث ذلك على هذا النحو، فإننا سوف نخلص إلى أن البناء القصصى للرواية جاء متكلفاً ومصطنعاً، أو أن سياق الأحداث قد فُرض علينا بحدة وجفاف. ولولا أن الصورة التى رسمها «ديكنز» للحياة فى لندن جاءت غير مفروضة اعتسافاً. ولولا أنه قد استطاع إيجاد أشخاص يفيضون حيوية ويجسدون جميع الشرور التى كانت طموحات «بيب» الحقيقية تقوده إليها بوضوح تام، ولولا أنه استطاع أن يكتسب تعاطفنا مع «جو» وسائر الشخصيات الخيرة.. لولا ذلك كله ما كان لنا أن نستسيغ المواقف التى انتهى إليها «بيب» باعتبارها مواقف صحيحة ومجسدة للحقيقة فى ضوء تلك الظروف والملابسات.

إن هذا لا يعنى ـ بالطبع ـ أن من المحتم علينا أن نشارك «ديكنز» قيمه على نحو مطلق؛ فالقراء فى زمننا هذا يبدون أقل اقتناعاً من «ديكنز» بمبدأ التضحية الفردية بالنفس من أجل إصلاح المجتمع.. غير أننا يجب أن نقتنع بتلك الطريقة التى رسمها «ديكنز»،

بدقة هندسية - لإعلاء تلك القيم. وبناء على ذلك، فإن توجيه الاهتمام إلى البناء القصصى، وتوقعاتنا ورغباتنا أو مخاوفنا وتوجساتنا من شأنه أن يمنحنا أسساً صالحة لنمط من النقد الذكى للرواية.

بالرغم مما يتجلى فى رواية «التوقعات العظيمة» من مهارة الصنعة وتعقد خيوط البنية القصصية؛ فإنها تستثير بعض المشكلات الخاصة ببنائها الفنى. ذلك أن «ديكنز» لم يستطع أن ينهيها نهاية حاسمة؛ لقد فرغنا من القصة ولها نهايتان، غير أن أيا منهما لم تحظ بالرضا فى رأى معظم القراء. لا شك أن الرواية تعد - إلى حد ما - نوعاً من السيرة الذاتية ولقد كتبها «ديكنز» فى محاولة من جانبه لتحقيق التكيف مع تجربته الخاصة. وربما كان مما يحتمل القول بأنه لم يبلغ بعد درجة فهم الذات (إن كان ثمة أحد قد سبقه إلى بلوغ تلك الدرجة) على النحو الذى يمكنه من الوصول إلى نتيجة ما. وربما كان من المحتمل أيضاً أن «ديكنز» لم يتمثل تلك الحياة الناضجة التى تشمل كل طموحاتنا من أجل «بيب» تمثلاً أمينا بدرجة كافية. وفضلاً عن ذلك، فإننا قد نشعر - وكذلك «ديكنز» - بأن قيم التضحية بالنفس والتعاطف مع الآخرين ليست بكافية فى الحياة الواقعية. إن أمنياتنا من أجل «بيب» ربما تتضمن دفقات من السعادة الإيجابية والبهجة والتلقائية، وتقدم فرصة لتحقيق الذات أكبر بكثير مما استطاع أن يحققه بالفعل فى القصة. ولكن خلافاً لذلك، وفى كلتا النهايتين، نجد أنه قد تخلى عن طموحاته، وركن مطمئناً إلى مجرد الوجود الرتيب ضمن الطبقة المتوسطة. وهذا - بالطبع - أمر من شأنه أن يثير إشكالات مربكة حول التقييم النقدى؛

لأن من الوارد أن يكون «ديكنز» قد أراد لنا أن نستشعر عدم الرضا عن نمط الحياة الذى انبثق من خلال الرواية، وربما كان يحاول أن يرينا كيف أن ثمن العمل المصيب وتحقيق الذات فى العالم المعاصر ثمن فادح إلى حد قد يصل إلى خسارة كثير من الآمال والإمكانات المحددة من قبل، أو ربما أراد - على الأقل - أن يؤكد حقيقة أن الحياة فى إنجلترا خلال القرن التاسع عشر لم تقدم نهايات جيدة.. وتلك هى أبرز القضايا التى ما تزال تشغل العلماء فى مناظراتهم النقدية، ويعين منهجنا فى التحليل البنائى على تحديدها.

ويمثل تلك الدرجة من اللبس المتعلق بالنهاية.. يأتى إدراكنا لعالم رواية «التوقعات العظيمة» - بما يحوى من مجتمع الشر والجشع والرعب - مجسداً له وهو ينبض بالحياة إلى درجة يمكنه معها أن يدعم موضوع الحبكة أو ينقضه تماماً. مثل ذلك العالم المكتظ بالأحداث الغريبة الجاثمة جثوم الكابوس، والغاصّ بالغموض المظلم وأنماط البشر المذهلين، شأن أناس «ديكنز» عالم لا يمكن نسيانه بسهولة، ولا يمكن أن يتجاوزه المرء بمجرد انتهائه من الكتاب. إنه يظل يتأجج فى خيالنا، ويوشك أن يغمر فى تياره الجارف كل حكايات الجهود الفردية المشابهة لجهود «بيب». وفى معظم الأحيان تبدو صورة العالم التى تقدمها رواية ما مجاوزة فى قوتها كل حلول الحبكة. وهذا أيضاً قد يمدنا بالإطار الملائم لتقييم مدى التأثير الذى يحققه بناء الرواية. ولكن ينبغى على المرء أن يتجنب القفز إلى استنتاج فشل الرواية لكون المسارات الفردية للحدث المستمدة منها ليست كافية للتعامل مع العالم الذى قدمته؛ إذ ليس الشأن فى كل

الروايات أن تعنى بنشدان الحلول الملائمة لعلل المجتمع.. بل إننا - فى بعض الأحيان - نجد أن الموضوع الجوهرى لبعض الروايات ينصب على تناول الجهود الفردية غير المثمرة والمثيرة للشفقة. إن الرواية - بحكم طبيعتها الخالصة – تمثل مدى التعقيد والتنوع فى التجربة الإنسانية استمداداً من تلك الشريحة الفردية التى تجتزئها فحسب.

ولكى أوجز ما خلصت إليه من اقتراحات لتحليل بناء الرواية: تأمل أى نوع من العالم ذلك الذى تقدمه؟ وما أنواع الأنشطة والأحداث التى يتوقع حدوثها؟ سل نفسك، بصفة دورية، ما توقعاتك حول الشكل العام للحبكة؟ وكيف تتمثل الإطار العام المتوقع لمسار الأحداث؟ سل نفسك أيضاً: ما الأمنيات وضروب القلق أو الإثارة التى تتنامى لديك حول الشخصيات الرئيسية؟ لاحظ ما إذا كان هناك نوعان من أنماط التوقعات يستمد أحدهما من تجربة الحياة الواقعية، ويستمد الآخر من الحبكة التقليدية أو أنواع القصة . تحقق بنفسك. من حين لآخر، من كون تلك التوقعات يعضد بعضها بعضاً، أو ينقض بعضها سواه. ولسوف يمكنك، بهذه الطريقة، أن تنتبه إلى التعديلات التى تغريك القصة بإضافتها إلى توقعاتك ورغباتك. كما سيكون بمقدورك تحليل مدى إسهامها فى بلورة معنى الرواية. هذا فضلاً على أنك سوف تحيط بأسس النقد الذكى لبناء الرواية واختبار مدى مصداقيته للتجربة الإنسانية.

إن الأمر ليستحق أن نتوقف برهة كى نتأمل الافتراضات التى طرحت نفسها علينا أثناء قراءتنا لكتاب مثل رواية «التوقعات

العظيمة» أحد تلك الافتراضات أننا إذا فهمنا الدوافع والطبيعة الذاتية لإحدى الشخصيات الروائية مثل «بيب» أمكننا التنبؤ بطبيعة رد فعله إزاء ما قد يواجهه من أحداث الحياة. فأغلب الظن أن رد فعله تجاه الأحداث والملابسات المحيطة سوف يسلك طرقاً محددة ويمكن التنبؤ بها نسبياً. ذلك لأن كيفية تصرفه فى اللحظات الحرجة تحددها طبيعته الخاصة وخبراته السالفة. كما أننا نفترض أيضاً أن الأحداث والظروف المحيطة بمقدورها تغيير أو تعديل شخصية المرء على نحو ما يحدث بـ «بيب» فلاشك أن الأزمات التى يواجهها المرء عبر رحلة حياته، أو عندما تجبهه الأخطار، أو تفرض عليه مواقف جديدة من شأنها أن تغيره حتماً بطرق معينة.. فلربما يقوى هذا من إرادته أو يضعفها أو يثبط من عزيمته، ولربما يخفف ذلك من حدة الخوف أو يزيد من القلق والتوتر. ومن ثم يوجد نوع من التفاعل الحيوى الجدلى بين سمات الشخصية والحدث، فالشخصية هى التى تحدد طبيعة استجابة الفرد للأحداث، تلك الأحداث التى سوف تغير، أو تعيد تشكيل، الشخصية التى تعود بدورها فتحدد الاستجابات إزاء الأحداث التالية. وتلك هى القاعدة التى تحكم العديد من تحليلات النقاد للبناء القصصى، وتحقق نتائج رائعة مع معظم الروايات.

لكن هذا لا ينفى أن ثمة روايات تسحق هذه الافتراضات جملة وتفصيلاً. فرواية «المحاكمة» The Trial على سبيل المثال «لفرانز كافكا» F. Kafka [٥] تبدأ على هذا النحو: «لابد أن شخصاً ما قد غدر «بجوزيف ك» .Joseph K، فلقد قبض عليه صبيحة أحد الأيام المشرقة من غير أن يرتكب أدنى خطأ. إن الطاهية الخاصة

بصاحبة العقار التى اعتادت أن تحضر له إفطاره فى تمام الثامنة يومياً قد اختفت تلك المرة الأمر الذى لم يحدث من قبل مطلقاً». ثمة طرقة على باب «جوزيف ك» ثم يظهر رجل لم يحدث أن رآه «جوزيف» قبل ذلك.. شخص غريب آخر بصحبته، يخبر الرجلان «جوزيف»، بطريقة رسمية فظة، أن عليه أن يرتدى ملابسه ويأتى معهما. توجس جوزيف «الذى لم نعرف من قبل اسمه الأخير كاملاً) نذر الشر. وبدون إيضاحات تم القبض عليه، إن لا يكاد يذكر أية جريمة ارتكبها، لم يؤذ أحداً بالمرة.. إنه موقف يستعصى على التفسير العقلى المقنع: ترى من يكون هذان الرجلان؟ عم كانا يتحدثان؟ ما السلطة التى يحتمل أنهما يمثلانها؟ لقد كان «جوزيف ك». يعيش فى البلاد بطريقة شرعية، والحالة حالة سلام عالمى، وكل القوانين مرعية ومطبقة، فمن هذا الذى جرؤ على القبض عليه فى مسكنه الخاص؟ لقد اعتاد أن يأخذ الأشياء ببساطة دائماً. لم يكن يؤمن بوجود ما هو سئ إلا إذا وقع بالفعل. لم يكن يأبه بالغد حتى حين يتراءى له ما يهدد غده. وذلك هو ما يدفعه إلى الاعتقاد بأن ثمة خطأ فى أمر القبض عليه. إن المرء ليدرك يقيناً أن المسألة لا تجاوز كونها مزحة.. مزحة سمجة دبرها له زملاؤه فى البنك لأسباب غير معلومة، ربما بمناسبة عيد ميلاده الثلاثين.. بالطبع ممكن..

عندما راح «جوزيف» يسأل الرجال عن تهمته أجابوه بحدة: «لسنا من نجيب عن مثل هذه الأسئلة». وبعدها قال له الضابط عبارة غامضة حين أخبره بأن رؤساءهم أمروا بالقبض على المدعو «جوزيف ك.» «لأنهم» ينجذبون بحاسة خاصة نحو المذنب.. هذا هو

القـانون؛ فكيف يمكن أن يكون فـي المسـألة خطأ؟ عندئذ قـال «جوزيف»: أنا لا أعرف هذا القانون. فأجابه حارس السجن: بذلك تعرض نفسك لكل سوء» ياله من أمر يثير الأعصاب أن تؤخذ بقانون لا تعـرف عنه شـيـئـاً، وأن تكون واحـداً من هؤلاء الذين يجـرهم الضباط.. لأنه مذنب، لكن: بأى ذنب؟!

على نحو ما فعلنا مع رواية «التوقعات العظيمة» نبدأ تواً فى البحث عن أنماط الحبكة فى الرواية.. نصوغ توقعاتنا لما سيحدث. ربما كـانت هذه مكيـدة لا سـبيل إلى حلها طيلة الرواية. ربما كـانت أحد الأخطاء البشعة التى ترتكبها الإدارات الحكومية، وتأتى رواية «المحاكمة» لتقدم مأساة كفاح جوزيف من أجل إظهار الخطأ وإثبات البراءة. ربما كان جوزيف مذنباً بالفعل بجريمة أخفاها أثناء سرده للقصـة، وسوف يضطر إلى البوح بها تدريجياً. إن سلسلة بحثنا سوف تقودنا من الآن عبر قائمة من المواقف القصصية المألوفة التى مرت علينا خلال تجاربنا السـابقة. إما فى إحدى الروايات، أو فى الحياة الواقعية، وهذا من شأنه أن ييسر لنا بلورة توقعاتنا حول بناء الرواية.

فى نفس الوقت.. سـوف نبـادر إلى ربط العـالم المقـدم فى الرواية بالمواقف الاجتماعية الفعلية فى الحياة الواقعية. إن السلطة الاستبدادية المطلقة للشرطة هنا تشى بأن أحداث رواية «المحاكمة» قد تقع فى بلد ديكتاتورى مثل روسيا أو ألمانيا النازية. أو ربما كان نذيراً بسوء مستقبل الدولة المتحدة. غير أن المشكلة التى نخوضها حين نطرح هذه الاحتمالات أننا نفتقد التفاصيل الكافية تماماً.. بل

نفتقد الوصف الكافى للمكان. وحتى الفترة التاريخية التى تشهد أحداث «المحاكمة».. الأمر الذى يحول دون تأكدنا من صحة هذه التخمينات التى نطرحها.

فى الحقيقة.. إننا كلما توغلنا فى رواية «كافكا» بدا لنا أن الخيوط التى تصلنا بكل ما هو معروف فى عالمنا غير الروائى قد تقطعت، فإذا كنا سوف نستخدم معيار الأساليب الروائية أو أنوا ع القصة الذى وضعناه من قبل؛ فسوف يتكشف لنا أن رواية «المحاكمة» قد فشلت فى تحقيق التواؤم المرضى مع نمط أسلوب الرواية الاجتماعية؛ إذ أن الحياة المقدمة خلالها لا تحتوى إلا على قدر ضئيل من نسيج الرواية الاجتماعية. وكذلك يبدو من الصعب اعتبار «المحاكمة» رواية نفسية، لأننا لا نكاد نعرف شيئاً عن طبيعة جوزيف ك. الخاصة. لقد تعرفنا عليه فى لحظة مأساوية غير عادية، ولكن يجدر بنا أن نظل نؤمل - إذا كانت هذه رواية نفسية - أن نجد فيها تلك النزعات والسمات العقلية التى تستثير أحاسيسه المطروحة. إن جوزيف ك. يعد حال نادرة فى التاريخ. إننا نفتقد هذا المناخ العائلى الحى، والنماذج البشرية الحية، والأصدقاء والعلاقات القديمة. إن جوزيف ك . يتصرف مع الآخرين بتهور واندفا ع إلى الحد الذى يستشعر هو نفسه إزاءه وجود شئ من الحذر. ويظل الرجل يعيش سلسلة دائمة من ردود الأفعال. إنه يؤكد أنه ليس محتملاً أو متقبلاً شأن «بيب» ولا مستعلياً مسيطراً مثل «هندرسون». إن بطل «كافكا» يبدو ذا ملامح محايدة بشكل غريب.

بالرغم من ذلك، فإن أحد مفاهيم «البناء» الفعالة فى رواية

«التوقعات العظيمة» يبدو مهيمناً على الشكل الخاص برواية «كافكا». إنه قلقنا بشأن ما سيحدث للشخصية الرئيسية إننا نشعر - رغم الغموض الذى يكتنف شخصية جوزيف ك. - بكثير من الاهتمام العام بالمأزق الذى وقع فيه؛ إلى الحد الذى يدفعنا إلى الاستمرار فى مواصلة القراءة، والانتقال معه من حادثة غامضة إلى حادثة أخرى غامضة أيضاً. لقد مَثُل جوزيف أمام المحقق، وهو الرجل الذى أمر بالقبض عليه، فلم يخبره بشئ عن تهمته سوى أنه موضع شك. وحذره قائلاً: «لا تحدث تلك الجلبة عن شعورك بالبراءة، فهذا التصرف من شأنه أن يفسد انطباعاتنا الحسنة عنك فى نواح أخرى». يا له من ماكر! الآن إيمان جوزيف الراسخ ببراءة ساحته سوف يؤخذ عليه. ثم راح المحقق يؤكد «لجوزيف» أن عليه أن يحيا حياته بصورة طبيعية وكأن شيئاً لم يحدث.. لكننا نعلم يقيناً أن هذا أمر مستحيل حين يكون المرء مكبلاً بجريمة غير محددة تبدو كالسيف المسلط فوق رأسه. فى الحقيقة إننا نرى حياة جوزيف تذهب أشلاء أمام أبصارنا عندما نجده يكرس كل طاقاته استعداداً للمحاكمة، فيترتب على ذلك أن يفقد مكانته المرموقة التى كانت له فى البنك، وينفض الناس من حوله بسبب فرط عصبيته الدائمة.

ولنفترض أن المحكمة سوف تستبين حقيقة الأمور بطريقة أو بأخرى، ذلك لأن مهمة جلسات الاستماع والاستجواب فى النظم القضائية الغربية الكشف عن طبيعة التهم والأدلة. إن توقعاتنا - كقراء - سوف تقودنا إلى المرحلة الحرجة حيث نرى جوزيف فى يوم من أيام الآحاد ماثلاً فى أول جلسة من جلسات استجوابه. لقد كان

فى هذه المرحلة واثقاً بنفسه إلى الحد الذى يبدو معه وكأنه لا يأبه بالأمر، وبمقدوره أن يأخذ المسألة ببساطة مقصودة. كان يتعمد السير متمهلاً فى وقار وهو فى طريقه إلى جلسة الاستماع بالمحكمة حتى «لا يقلل من شأن نفسه أمام قضاة التحقيق إذا ما بالغ فى الالتزام بالموعد بدقة». ولكن مكان انعقاد المحكمة تغير إلى موقع غير محدد، ووجد جوزيف نفسه فى شارع لا يضم سوى بضعة مبان داكنة فى حى فقير. لقد تبخرت برودة أعصابه عندما حل موعد الجلسة وتجاوزته عقارب الساعة دون أن يهتدى إلى تحديد المبنى الذى يضم المحكمة. عندئذ، وبإحساس غريزى صرف، دخل جوزيف واحداً من هذه المبانى يبدو كأنه منزل معد للشقق السكنية المستقلة فحسب، وليس من بين قاطنيه أحد لديه أدنى معرفة بالمحكمة. ولكى لا يظهر جوزيف بمظهر الأحمق وهو يدور من باب لآخر: ادعى أنه يبحث عن شخص اسمه «لانز». إنه خداع يمكن فهمه بالضبط، ولكنها ليست المرة الأولى، ولن تكون الأخيرة، التى يجد جوزيف ك. فيها نفسه شيئاً غير سوى أو صبيانياً على نحو ما، وكأنما لم يعد بمقدوره أن يتصرف بطريقة سوية. أو لعل المرء - إذا ما أخبر أنه مذنب - يبدأ فى التصرف كما لو كان مذنباً بالفعل.

على أية حال.. يدخل جوزيف ك. أخيراً قاعة اجتماعات ضخمة هى - قطعاً - قاعة المحكمة. لقد تأخر ساعة كاملة وخمس دقائق، ولكن قاضى الاستجواب سمح باستمرار إجراءات القضية. إن المنصة التى يجب أن يقف أمامها جوزيف ك. مزدحمة جداً حتى إنه ليخشى إذا ما تحرك أن يدفع بالقاضى إلى صفوف الحضور.

كما أن المكان معبأ بالهواء الحار الفاسد. لقد كان من الصعب رؤية الحاضرين، ولكن كان واضحاً أنهم أقوام ينتمون إلى طبقات اجتماعية مختلفة. جلس الرجال والنساء في الشرفة مكدسين توشك رؤوسهم أن تصطدم بالسقف المنخفض لولا أنهم احتموا من ذلك بحمل الوسائد فوق رؤوسهم. بدا واضحاً أن المكان الذى تجرى فيه المحاكمة مكان غير طبيعى. إن رواية «المحاكمة» غالباً ما تشعرنا بأن الأشياء تبدو شاذة نسبيا، وكأنها تقع فى عالم الأحلام لا عالم الواقع.

ها هو جوزيف ك . يلقى كلمته التى يعدها دفاعاً مدوياً عن النفس؛ فيصب هجومه على السلطات مركزاً على الأسانيد الواهية التى يدعونها سبباً للاعتقال، ومتوجهاً ـ بكل ما أوتى من فصاحة ـ إلى جمهور الحاضرين وهيئة المحلفين مؤملاً لديهم التأييد والإنصاف. أما استجابة الجمهور فلم يكن من السهل التنبؤ بها: فأحياناً يهتفون باسمه فى حرارة، وأحياناً يضحكون منه، وفى أحيان ثالثة يجلسون أثناء خطبته المثيرة فى صمت مطبق. إنه قلق، ونحن أيضاً قلقون. وخلال ذلك كله لم يعر الموظف المختص ما يقوله جوزيف أدنى قدر من المبالاة. ثم حدث فى منتصف أحد شروحه الرائعة أن صرخت سيدة من بين زحام الصفوف الخلفية للقاعة صرخة عالية، فقطع ذلك التيار المنظم لأفكاره، وانتهت بذلك جلسة الاستجواب. عندها قال له القاضى: «ربما لم تكن اليوم موفقاً إلى إدراك الحقيقة.. لقد بددت بيديك هاتين كل المزايا التى من شأن الاستجواب أن يمنحها لرجل متهم». وهذا ما أغضب جوزيف

وأصابنا نحن بالإحباط.

إن كلمة الإحباط قد لا تكون ـ في الواقع ـ كافية أو دقيقة الدلالة على حقيقة مشاعرنا أثناء قراءة رواية «المحاكمة» إن قلقنا لما سيصيب «جوزيف ك»، ذلك القلق الذى يشكل القوة الديناميكية الموجهة في وضوح لبناء الرواية، قد أصبح الآن قلقا أشد وأكثر غموضاً إنه ـ قبل كل شئ ـ قلق يتعلق بقدرتنا على فهم أى شئ فى ذلك العالم العبثى الذى نرى الناس فيه ـ خاصة أصحاب السلطة والنفوذ ـ يتصرفون بغير دافع جلى واضح ذلك العالم الذى لا ترتبط فيه النتائج بأسبابها ومن الواضح أن هذا هو الأثر الذى أراد «كافكا» لروايته أن تحققه. إنه يعمد إلى التأثير فى نزعاتنا كقراء يحاولون التنبؤ بما سيحدث فى الرواية. وما المسار المنطقى الذى سوف تصطنعه. وهذه النزعة تركز أساساً على افتراضنا أن شخصية جوزيف والأحداث التى تورط فيها سوف تتفاعل بعضها مع بعض بطريقة أو بأخرى لكنه لم يتعلم شيئاً بالمرة لم يحاول التأقلم مع شئ من شأنه أن يعده لمواجهة ما سوف يصيبه، أو يضمن له طريقة يتصرف على أساسها. وبسبب من هذا العالم المقدم على نحو تكتظ فيه الأحداث الخيالية الغريبة التى لا يمكن التنبؤ بها؛ اتجه جوزيف نفسه تدريجياً إلى التصرف بطريقة شاذة وغريبة.

غير أن هذا لا يعنى أننا سوف نتخلى عن مواصلة الجهد للكشف عن النمط المحتمل للرواية.. إنما يعنى فقط أنه ينبغى علينا أن نوجه أنظارنا تجاه احتمال آخر، هو أن الرواية تقدم عالماً لا

تتفاعل فيه الطبيعة الفردية مع الأحداث بتلك الطريقة التى من شأنها أن تشكل الشخصية، أو تقدم لنا رؤى معينة للسلوك البشرى والقيم الإنسانية على نحو ما حدث فى رواية «ديكنز» ولو أننا توقفنا فى منتصف طريقنا خلال رواية «المحاكمة» لنسأل أنفسنا: كيف نتمثل النمط الكلى المحتمل للحدث فلسوف نصل إلى نتيجة مؤداها أنه ليس ثمة نمط عقلى يمكن إدراكه فيها. وبرغم ذلك، فإن الأسئلة التى نطرحها أثناء القراءة سوف تساعدنا على إدراك مغزى الرواية، لأن رؤية «كافكا» للحياة الحديثة (فيما يظهر من أحوال ذلك البلد الديكتاتورى على الأقل) تدل على أنها حياة متقلبة وتافهة إلى حد مفزع.

وفضلاً عن ذلك، فإن أساساً آخر من الأسس التى وضعناها لتحليل الرواية يمكن أن يساعدنا فى الوصول المبكر إلى ذلك المغزى لرواية «كافكا» لأننا إذا كنا سألنا أنفسنا عما تشير إليه الأحداث الأولى فى الرواية بشأن نوع العالم الذى ينشئه «كافكا»، فإن من المحتمل أن نستنتج أنه عالم للأنشطة الاستبدادية اللاعقلية ومن ثم فإن القضية الخاصة بطبيعة العالم الماثل فى الرواية يمكن أن تكون عنصراً حيوياً فى تحديد شكل العمل.. بل الأهم من ذلك ما يود الكتاب نقله لنا من الحياة الإنسانية.

إن توقعاتنا بشأن طبيعة العالم الروائى توحى بمغزى أعظم كلما نفد صبرنا مع جوزيف ك.، يصعب أن نخطئ فهم بعض تصرفاته، ولكن بعض صرفاته الأخرى تبدو غير معقولة. إن «كافكا» لا ييسر لنا الاقتراب من البطل فى تلك المرحلة التى تكشف القصة

خلالها عن نمط تفكيره أو طبيعته العقلية. وتستمر علاقتنا بالشخصية الرئيسية فى الرواية على هذا النحو من البعد النسبى فى المسافة؛ ولأجل هذا ربما يكون من الصعب أن نبرهن على أن «كافكا» يناورنا بهذه الوسائل ورغم ذلك يبدو أننا اندمجنا فى عالم «كافكا» الخيالى على نحو يوجب علينا الاستجابة له والتمشى معه إن القلق الذى سببته تجربة القراءة المحبطة يتحول إلى قلق حول الموقف الذى تصفه الرواية - وهنا يظهر مثل آخر من أمثلة استغلال «كافكا» لرد الفعل المثار عند القارئ استغلالاً جيداً باعتباره مدخلاً صالحاً لتفسير الرواية - لقد أيقظت عقدة جنون العظمة أو الاضطهاد المتزايد التى أصابت جوزيف مقومات العقدة ذاتها لدينا. وبتلك الوسائل يقودنا الأساس البنائى - أعنى توقعاتنا حول طبيعة العالم الروائى - إلى فهم النمط الخاص برواية «المحاكمة» باعتبارها رواية رمزية. ولأننا توقعنا لذلك العالم أن يكون عبثياً محبطاً متقلباً خبيثاً، ورحنا نشيد وندعم بناء تلك التوقعات؛ فلسوف نجد أنفسنا قد ارتبطنا بعلاقة وثيقة مع ذلك العالم.. علاقة من شأنها أن تسلمنا إلى حالة من الإحساس بعدم الأمان والتوجس الغامض وجنون العظمة، وهذا هو صميم موضوع الرواية. إننا دخلنا إطار ما أصبح الآن مصطلحاً خاصاً فى لغتنا.. أعنى إطار «الموقف الكافكوى».

إن هذه العملية تعد منطلقاً إلى نوع من المداخل التفسيرية المتنوعة. سوف نحاول أولاً اكتشاف النمط الذى تنتمى إليه الرواية: هل هى رواية اجتماعية؟ أم رواية نفسية؟ هل تنتمى إلى ذلك النوع من الرواية الرومانسية الحديثة؟ أم تنتمى إلى الرواية الرمزية؟

ربما أمكننا استبعاد رواية «المحاكمة» من إطار الرواية الاجتماعية بسرعة وسهولة اعتماداً على ضآلة السياق الاجتماعي المقدم خلالها، والغياب الواضح لرابطة السبب والنتيجة خلال مسار أحداثها. ولكننا نحتاج وقتاً أطول كي نقرر ما إذا كانت رواية «كافكا» تنتمي إلى إطار الرواية النفسية أو لا؛ فذلك يستوجب أن نتمهل حتى نطمئن إلى أننا لن نفاجأ بتفاصيل جديدة حول طبيعة جوزيف ك. وبمواجهة ما يبادرنا من هذه الصعوبات التي تتعلق بتحديد القالب الروائي الذي يساعدنا في استكشاف القضايا التي ينبغي الانشغال بها.. يمكننا البدء في تطبيق مبادئ البناء الروائي حتى نختبر مدى قدرتها على عوننا في تبين اتجاه الرواية وأهدافها النهائية.

إن الأساس البنائي القائم على توقعاتنا التي تمليها علينا الحبكة التقليدية أو أنواع القصة، قد أثبت عدم جدواه، لأنه ليس ثمة شئ تقليدي مألوف تضمنته مسيرة أحداث هذه الرواية. أما الأساس البنائي الثاني - أي اهتمامنا بما سيحدث للشخصية - فيبدو على نحو ما، أكثر جدوى، لأن ذلك الاهتمام هو الذي يدفعنا إلى مواصلة القراءة. غير أننا، حتى داخل هذا الإطار، نجد أن الغموض الذي يكتنف صورة «جوزيف» والتقتير المعتمد في رسم ملامحها يوقعاننا في الارتباك، ومن ثم لا نستطيع التوصل إلى معرفة دقيقة عنه تكفي لجعل اهتمامنا به عنصراً حتمياً. لكن الأساس البنائي الثالث - أقصد توقعاتنا حول طبيعة العالم الروائي - هو الذي يمكننا من تحديد نمط الرواية. سوف نكتشف أننا وسط

عالم من الجنون المحزن. وعندما يتغلغل هذا الاكتشاف فى أعماقنا سوف نبدأ - من تلقاء أنفسنا - فى الاستجابة لذلك العالم. سنطور القلق وربما الشك، الذى تسببه مثل تلك العوالم، ولسوف يفاجؤنا أننا جزء مشارك فى تلك الحالة العقلية، أو ذلك الوجود الماثل. وإذ ذاك يمكننا تحديد نمط الرواية.. إنها رواية الحدث الرمزى . وتتكامل العملية النقدية لقد تعرفنا على محور التركيز من الكتاب، وتعرفنا على الأسس البنائية الفعالة فيه، وبإمكاننا الآن أن ننطلق إلى آفاق أبعد فى تفسير الرواية وتقييمها.

وكما كان الحال مع رواية «التوقعات العظيمة».. يمكننا الاعتماد على تحليل البناء كوسيلة لتقييم المهارة الفنية للروائى. إن هذه الرواية ليست من ذلك النوع الذى تتفاعل فيه طبيعة الشخصية مع الظروف المحيطة على نحو يقدم لنا البعد الدلالى للقصة؛ فشخصية «جوزيف ك.» بما يقترن بها من غموض - لا تأثير لها على مصيره. ويبدو من غير المجدى أن نحاول تقييم رواية «كافكا» استناداً إلى مدى توفيقها أو إخفاقها فى توجيهنا نحو رؤية أخلاقية جديدة فى الوقت الذى يتحدى العالم المقدم خلالها مبادئ السببية التى تنهض الأخلاقيات على أساس منها. لكن بمقدورنا أن نتخذ عالمها اللاعقلى الذى يبدو أشبه بالحلم معياراً نقدياً فنتساءل: هل تنقل لنا الرواية الحالة العقلية على نحو مقنع؟ بمعنى أننا إذا ما وجدنا أنفسنا نعيش أحلاماً تتشابه خطوطها مع خطوط رواية «المحاكمة»، أو إذا ما تعرضنا فى حياتنا الواقعية لموقف معين يمكن أن نستشعر بسببه الذنب لغير علة واضحة، أو نغرق فى فيض من

كوابيس التسلط غير المفهوم ؟، وإذا أفلحت رواية «المحاكمة» فى إيجاد مثل ذلك الموقف ألا تكون رواية ناضجة فنياً ؟؛ ذلك لأن الهدف النقدى الذى ينبغى أن ننشده أثناء رواية رمزية هو مدى نجاح الرواية فى خلق التأثير بحالة وجودية بعينها.. لا مدى نجاحها فى تجسيد أو بلورة قيم معينة كما هو الشأن فى رواية اجتماعية مثل رواية «التوقعات العظيمة». وبعبارة أخرى.. لو أن رواية «المحاكمة» أيقظت فينا ذلك القلق الذى نتوقع أن نستشعره فى موقف مماثل لكانت حرية بإنجاز ما يرجو النقد منها إنجازه.

وأخيراً يمكن القول إنى حددت، فى هذا الفصل بإيجاز، القوى الفعالة التى يمكننا، استناداً إلى الاختبار التطبيقى للأسس البنائية، اكتشافها فى كل رواية تقريباً. وكلما اتسعت دائرة قراءتنا اكتسبنا إدراكاً أعظم لطبيعة العوالم الخيالية المتنوعة، وازداد رصيدنا المعرفى الخاص بأنماط القصة وأنواعها المختلفة خصوبة وثراء، وأصبحنا أكثر حساسية تجاه أى محاولة للتلاعب بتوقعاتنا ورغباتنا من أجل الشخصيات القصصية. ومثل تلك العوامل حرية بأن ترشد استجاباتنا وتقودها لاشعورياً فى جميع الروايات. ويجب ألا يغفل المؤلفون افتراض هذه العوامل إذا ما أرادوا لأعمالهم أن تحقق تأثيرها المرجو. ولكى نتجاوز بهذه العوامل حيز اللاشعور إلى حيز الوجود الفعال.. لابد أن ندرك أنها إحدى وظائف تسجيل الملاحظات اللافتة على امتداد القراءة، وهو الأمر الذى سبق تناوله فى الفصل الأول.

***

الفصل الرابع

السرد ومنظور القصّ

لقد رأينا ـ جميعاً ـ أو سمعنا عن ـ السرقات المضحكة أو الاعتداءات المصطنعة التى يعتمد عليها المحامون ورجال الشرطة فى إثبات أن الاستماع إلى شهادة ستة من شهود حادث معين من شأنه أن يضع بين أيدينا ست روايات أو رؤى لذلك الحادث، ذلك أن إعادة بناء ما حدث على نحو ما وقع تماماً من خلال سلسلة من الأحداث التى تتحرك بسرعة ودقة أمر يبلغ قدراً من الصعوبة المذهلة بالنسبة لمعظمنا. ولكن نادراً ما يكون أصعب من محاولة الكشف عن دوافع أولئك الناس الذين تورطوا فى تلك الأحداث، وحقيقة عواطفهم.. أو محاولة تفسير هذه العواطف وتلك الدوافع. ولن نجد مفراً من التعويل على قدر من التخمين والحدس وما نعرفه، من قبل، من طبائع هؤلاء الناس أو أخلاقهم. ونحن نفعل ذلك على الرغم من تسليمنا بحقيقة أننا لا نستطيع مطلقاً إدراك التفكير الداخلى العميق للآخرين أو دوافعهم.. بما فى ذلك الأفراد الذين خبرناهم لآماد طويلة. ولعل أفضل ما يمكننا عمله هو الاعتماد على حدسنا وخبراتنا لمعرفة العلة الكامنة وراء أفعال الناس وردود أفعالهم تجاه الآخرين. وعلى نحو ما يفعل القضاة والمحلفون فى المحكمة نجوس خلال ما نمتلكه من أدلة تتعلق بنمط السلوك الخارجى، أو ضروب التعبير والعلاقات التى تتوافق مع مفاهيمنا وتصوراتنا للبواعث والمشاعر الإنسانية.

ومن الوارد أن نواجه ـ فى شأن الرواية ـ صعوبة أقل حدة فى إدراك بواعث شخصياتها وعواطفهم، أو تبيّن صورة واضحة لما يحدث بالفعل؛ ذلك لأن المؤلف يكون قد نهض بمهمته فى بلورة الأحداث، وحدد لنا من بينها ـ ومن بين ضروب الأفكار والمشاعر

المقترنة بها - ما يعد أكثر دلالة وتشويقاً. ونادراً ما يقحم الراوى بعض الأحداث التى تبدو غير ذات صلة بالموضوع، أو بعض العناصر المبددة للانتباه (فيما عدا الحالة الوحيدة التى يعمد فيها الروائى إلى الإمعان فى غموض الأحداث عن طريق تقديم بعض المفاتيح غير الحقيقية لدلالة تلك الأحداث) ولذا يعرض علينا - أو على الأقل يعطينا بعض الاقتراحات المعينة - ما نحتاج إلى معرفته لتحقيق فهم أكمل للحياة المقدمة خلال الرواية.

ومع ذلك.. فإن هذا لا يعد القاعدة المطردة فى كل الأحوال؛ لأن الروائيين المحدثين يعمدون إلى تصعيب الأشياء التى من شأنها أن تكشف الطبائع الحقيقية لشخوصهم، أو تلك التى يفترض أنها حدثت بالفعل. ويبدو أنهم يرمون - عمداً - إلى تشكيلنا بحيث نتواءم مع الغموض والالتباس. وغالباً ما ننتهى - حيثما كنا بعد قراءة «هندرسون ملك المطر» - إلى شعور مبهم.. بل محض أحياناً، بأن الشخوص خلو من أى معنى، وأننا نوشك أن نعجز تماماً عن تبين ما الذى حدث بالفعل.

إن رواية «لورد جيم Lord Jim «لـ» جوزيف كونراد»[١] Joseph Conrad تعد مثالاً كلاسيكياً حديثاً على الطريقة التى يستدرجنا بها الروائيون إلى ذلك الوضع. لقد حدث أن سألت الطلاب فى مراحل دراسية مختلفة أن يذكروا لى أول ما يتبادر إلى أذهانهم من تعبيرات تصف بطل الرواية «لورد جيم» فجاءت تعبيراتهم متضاربة أشد ما يكون التضارب. وكانت الصفات الإيجابية من مثل: نبيل، شهم، حساس على رأس ما أدلى به الطلاب من أوصاف. ولكن ما إن ذكر أحد الساخرين الماكرين

أن «جيم» جبان.. حتى انطلقت كل الأوصاف المتناقضة، وإذا بنا نسمع أنه «انهزامي ومثالي»، «بطل وصعلوك» في آن واحد.

إننا ننتزع الحقيقة انتزاعاً، ولكن فروقاً حادة توجد في توصيف أحد الدارسين لشخصية «جيم» Jim حين يصفه بأنه «متبلد الحس والذهن»، أو يصفه آخر بأنه ساذج أو طفولي الشخصية. ولربما انتهى الأمر باستغراق الفصل كله في صمت مذهل كئيب عندما يخرج أحد ذوي الأنفس الطموح على الدارسين بمقولة إن شخصية «جيم» في هذه الرواية تشبه تماماً شخصية المسيح.

إن جميع التوصيفات المقدمة لشخصية جيم يوجد لها ما يدعمها بقوة في النص.. غير أنه من الصعب أن تكوّن في مجموعها صورة متكاملة متناسقة. وعندما نسأل أنفسنا: كيف وصلنا إلى هذه النتائج المتفاوتة حول شخصية واحدة؛ فإننا لا نملك سوى الارتداد إلى الرواية آملين تحقيق عملية التوفيق بين سمات الشخصية واتساق توصيفها على نحو ما أشرت من قبل. وعندئذ سوف نكتشف تدريجياً أن التفسير يكمن - إلى أبعد مدى - في الوسائل التي هيأتها لنا قصة «لورد جيم» وفي السبل التي سلكها «لورد جيم» في قصّ القصة علينا. وفي طبائع الرواية الذين تناوبوا سردها.

إننا نشاهد «جيم» - خلال الفصول الأربعة الأول من الرواية - وهو يواجه ثلاث أزمات: الأولى عندما كان واحداً من شباب البحرية العاملين على ظهر إحدى سفن التدريب، ورأى رجلاً يسقط من فوقها؛ فانطلق جيم برفقة زملاء البحرية الآخرين؛ كي يساهم في عملية الإنقاذ. ولكنه لم يصل بالفعل إلى قارب النجاة إلا بعد إنزال

القارب إلى الماء، مما أشعره بقدر من الأسى والكدر. ورغم إن عملية الإنقاذ تمت على نحو سئ يفتقر إلى المهارة الكافية حيث تم سحب الغريق بخطاف المركب.. فإن «جيم» راح - دون أن يستشعر عدم الثقة بالنفس - يسرّى عن نفسه بفكرة أنه، لو أتيح له إنقاذ الرجل، لكانت العملية قد تمت بصورة أكثر هدوءاً ومهارة.

وخلال الرحلة البحرية لجيم بعد التدريب.. تعرض فجأة للإعاقة بعد أن سقط عليه السارى. وبسبب ذلك، وبسبب هبوب إحدى عواصف البحر القوية؛ ربطه الملاحون إلى سريره؛ فتملكته مخاوف وهمية كادت تعتصره ألماً ويؤساً. وتضافرت عليه ضغوط من الألم المبرح الذى لا يقوى على التحكم فيه؛ فنال منه ذلك جسدياً، وراح يلهث ويتلوى تحت أغطيته. وظل يعانى الرعب لعدة ساعات رهيبة؛ مما جعله يود الهروب بأى ثمن. ولكن الأمور - رغم ذلك - عادت إلى التحسن، فاستطاع «جيم Jim» أن يتجاوز - بسهولة - تلك الهزة النفسية العارضة، وما اقترن بها من الهواجس التى كانت تعاوده. وقضى فترة نقاهته فى ميناء شرقى متهالك حيث كان يمضى وقته مستمتعاً بملاحظة العاطلين والمتسكعين وأخلاط البشر من ذوى الأفق المحدود والهمم الكسول الذين يعيشون على هامش الحياة فى الشرق.

لقد كانت تلك التجربة نوعاً من الخبرة المثيرة بالنسبة لذلك الشاب القوى الحازم، صاحب المبادئ، ابن القس الإنجليزى الذى يعد نموذجاً للسلالة العريقة التى حافظت على مجد البحرية البريطانية. لقد أوقعته التجربة فى سلسلة من المتناقضات المتضاربة، ولكنها حملت له من الإغراء المتنامى ما ملك عليه نفسه.

وعندما شفى «جيم» من آثار إصابته تعاقد مع مجموعة من الملاحين الذين ينتمون إلى ذلك الصنف من الرجال، وإن كان لم يفعل ذلك إلا لكونها الفرصة الأولى لعودته إلى الموانى الغربية؛ فعمل مساعداً لربان سفينة بخارية عتيقة تسمى «بانتا Panta» كانت تقوم بنقل مئات من الحجاج العرب الفقراء إلى مكة. وعلى متن تلك السفينة واجه «جيم» أقسى قرار اتخذه فى حياته.

كان الجزء الأول من الرحلة يسيراً.. حتى إن المهمة الأساسية لـ «جيم» انحصرت فى أنه راح يراقب - بازدراء - عجز الربان وتخلفه. وكان هذا الربان ألمانياً فظاً وهمجياً هو ومساعدوه من الضباط البحريين حيث راحوا يختالون مفعمين بحمأة السكر ونشوة البذاءة والانحطاط.

وفجأة.. وفى أشد أوقات الليل ظلمة. وبعيداً عن الشاطئ بمئات الأميال.. تصطدم السفينة Panta بعارض تحت الماء اصطداماً يحدث هزة تثير الغثيان؛ فيتحطم باطنها المهترئ. ويلاحظ جيم أن السفينة تغرق، وأن فرصة إنقاذ معظم الحجاج المستغرقين فى النوم ضئيلة للغاية خاصة مع حالة الذعر، والارتباك الذى يتزايد بمجرد اندفاعهم نحو قوارب النجاة المحدودة. عندئذ أدرك قلة حيلته فى حين أن سائر الضباط العاملين على السفينة انطلقوا أمام ناظريه يعدون لإنقاذ أنفسهم. والآن يتحتم عليه اتخاذ القرار الخطير: هل يبقى فى السفينة عله يستطيع إنقاذ أقصى ما يمكن إنقاذهم من المسافرين.. أم يهرب مع الضباط قبل أن ينبه الحجاج إلى الخطر المحدق بهم؟

في هذا الموقف العصيب، وفي هذه النقطة المثيرة من الرواية ينطلق الراوى مسرعاً ليتجاوز من الزمن شهراً أو نحو ذلك لنجد أنفسنا أمام تحقيق رسمي، نكتشف خلاله أن السفينة Panta ظلت - فيما يشبه المعجزة - طافية على نحو ما، وتم سحبها إلى بر الأمان. وها هو جيم Jim والضباط الآخرون يمتثلون للتحقيق متهمين بالتقصير فى أداء الواجب. وندرك موخراً أنه قفز من السفينة لينجو بنفسه شأنه شأن سواه من الضباط الآخرين. ويصف لنا الراوى فى ذلك المشهد إصرار جيم ومحاولته المستميتة، والمثيرة للامتعاض، كي يصور طبيعة الأمور على ظهر السفينة المصابة قبل أن يتخذ قراره.

إن جيم Jim ماثل للمحاكمة، ونحن القراء وجدنا أنفسنا فى موقف المحلفين.. ليست مهمتنا مجرد كشف الحقائق المتعلقة بحادثة السفينة وغرقها أو نجاتها؛ فذلك سوف يتكشف لنا بوضوح تام، ولكن مهمتنا أن نزن الأمور الأهم والأكثر تعقيداً.. تلك التى تتعلق بالمسئولية الأخلاقية لجيم Jim ومدى جرمه استناداً إلى التصرف الفردى الاضطرارى.

ولو أن الراوى نفسه واصل حكاية Jim لنا انطلاقاً من هذه النقطة؛ فمن الوارد أن يداخلنا قدر من الشك فى الفكرة التى ربما كانت قد تشكلت لدينا من قبل عن Jim. ورغم أن الراوى غير معروف فى الرواية فإنه يكون عارفاً بكل شئ على ما يقابلنا غالباً فى الروايات، لكنه لا يبدو على مقربة من أحداث القصة بتلك الدرجة التى يبدو بها هنا.. فقط لسبب واحد هو أنه يعطينا مزيداً من تفسير جيم Jim نفسه لسلوكه الخاص. ويبدو واضحاً أن المواقف القليلة الأولى ترسم لنا صورة لرجل لا يستطيع فى أفضل الأحوال، أن

يحسن التصرف فى أوقات الأزمات، ويوشك أن يكون على حافة الغرق فى دوامات الضعف والأوهام والجبن.

وفى الحقيقة.. لو أن هذا الراوى الذى لا يعد أحد شخوص الرواية قص علينا بقية الحكاية بهذه الطريقة الحادة الباردة المباشرة؛ فإن من الوارد أن يطرد لدينا الإحساس بالسخرية من تطلعات Jim نحو العظمة ولسوف ينتفى أى أساس لأى نوع من الغموض الذى يكتنف منزلة جيم Jim على نحو ما لاحظت من قبل بين طلابي، والذى قد يلاحظه المرء متخللاً لكتابات النقاد الذين كتبوا عن رواية كونراد Conrad.

إننا عادة ما نربط بين صوت الراوى والمؤلف نفسه؛ ذلك لأن هذا الصوت ليس صوت أحد شخصيات الرواية.. إنه يحكى لنا الأشياء التى لا تعرفها أية شخصية من شخصياتها، وتبرز لنا ـ فى الأعم الأغلب ـ المعايير أو المقاييس التى يمكننا ـ اعتماداً عليها ـ تحديد ما يفترض أن المؤلف يود أن يقودنا تجاهه فيما يتعلق بمحتوى الرواية. وهذا غالباً ما يشار إليه ـ فى الحقيقة ـ باعتباره رؤية المؤلف أو صوت المبدع، ورغم أنه يسمى ـ فى أكثر الأحوال ـ بصوت الراوى العارف بكل صغيرة وكبيرة. وليس من الحكمة أن نرد هذا الصوت كلية إلى المؤلف. واستناداً إلى ما نعرفه عن كونراد ـ على سبيل المثال ـ فإنه ليس من الوارد أن يكون رأيه فى «جيم» أو أن ينظر إليه باعتباره شاباً بهذا القدر من البرودة والسطحية على النحو الذى فعله الراوى. ولقد أشار عدد من النقاد إلى أن الكتاب لا يتحدثون دائماً فى رواياتهم بالطريقة التى يمكن أن يتحدثوا بها فى مراسلاتهم أو محاوراتهم.

إن الكتاب قد يعمدون - أحياناً - إلى إخفاء حقيقة مواقفهم وأهوائهم وغالباً ما يرجحون السبل التى تبدو أكثر صرامة وأجدر بالثقة من خلال أدوارهم القصصية التى ينهضون بها. ولقد انتهى الناقد Wayne Booth إلى أن العديد من الروائيين يكتشفون أو يشكلون ذاتاً جديدة عندما يروون إحدى الروايات.. تلك هى الشخصية المستعارة التى تختلف عن شخصية المؤلف نفسه، والتى أسماهاBootl «المؤلف الضمنى» وتعتقد كاثلين تيلوستون Kathlean Tilloston [٢] المتخصصة فى دراسة الرواية، أن العديد من المؤلفين يبتكرون ما تسميه هى «الذات الثانية» ومن خلال تلك الذات يستطيع المؤلف أن يقول أشياء لا يستطيع قولها أو لايود قولها، وهذه «الذات الثانية» هى التى يجسدها من خلال الراوى.

إننا - نحن القراء - نميل إلى الاعتماد على مثل هذا المؤلف الضمنى - أو الذات الثانية - لأمرين: أولهما أننا نتوقع منه أن يحكى لنا ما حدث بالفعل، أو على الأقل ما الذى بدا للشخصيات حتمى الحدوث داخل الإطار الخاص بعالم الرواية. إن الراوى العارف بكل شئ لا يسرد شائعات أو خرافات ولا يروى عمن يردد ما يسمع دون أن يحذرنا - على الأقل - من كونها شائعات أو حكايات خيالية ليست أهلاً للتصديق. وفى ضوء ذلك يمكن الاعتماد على الراوى العارف بكل شئ وأما الأمر الثانى فهو أننا نعتمد على هذا النمط من الرواة لإقرار الضوابط والمعايير، وترسيخ الأسس والنظم الجديرة بأن تقودنا إلى تقييم الشخصية أو الحدث. ولا يعنى هذا - بالطبع - أن من الواجب علينا أن نشترك فى المعايير ذاتها، أو نتفق

حول نظم واحدة للتقويم والتقدير.

إن الراوى غير المشخّص فى روايات «كونراد Conrad» - على سبيل المثال – لديه قدر خفى من الاحتقار - الذى قد لا نستطيع أن نشاركه إياه - تجاه الكثرة من أفراد الطبقة المتوسطة الذين يفضلون المكوث فى البيت على المخاطرة. ولابد أن نكون على حذر، قدرما نستطيع، تجاه نظام القيم المفروضة، لأن من شأنها أن تؤثر، ببراعة كبيرة، على أحكامنا الخاصة بهؤلاء الأشخاص الشبيهين بالسيد جيم Lord Jim، إذ من المحتمل أن نكون أكثر تعاطفاً مع إخفاقات "Jim" من راوى كونرادConrad Narrator.

لم يحدث أن كاتباً يتكلم، ولو من خلال المؤلف الضمنى أو الراوى العارف بكل شئ؛ وهو متحرر تماماً من نزعات بعينها، أو منطلقات إدراكية صماء، أو وهو متحلل من الإصرار على التأثير على القارئ تأثيراً يتعلق بسبيل محددة للرؤية أو تقديم الأشياء. وبوضوح تام.. إن كل هذه الأمور تهدف إلى إقناع القارئ بأن يأخذ على عاتقه هذا العمل الذكي، وهو محاولة إمعان النظر فيما لم يفصح عنه الراوى الضمنى الذى يفترض فيه معرفة كل شئ؛ لأن وظيفة الراوى - كما خطط له المؤلف - اقتياد القارئ للاستجابة للنزعات الذاتية ومجموعة القيم التى ينقلها الروائى.

وحتى يتحقق لنا ذلك، فمن الوارد أن نجد أنفسنا مضطرين لأن نعرف شيئاً عن الميول والقيم الخاصة للكاتب. وهذا ما لا نستطيع أن نتوقع مقدرتنا على فعله مع جميع الكتاب الذين نقرأ لهم. ومن ثم فإننا – رغم حرصنا على توازننا واستقلالنا العقلى

خلال قراءتنا لإحدى الروايات التى يرويها المؤلف الضمنى.. فإننا ـ بصفة عامة ـ نكون أميل إلى مجاراة هذا الراوى وموافقته مدركين أننا نستبين حقيقة ما يحدث فى عالم الرواية ولكننا – على الرغم من ذلك – قد نتفق تماماً حول المقاييس التى يطلب منا تحكيمها فيما يحدث فى أرجاء ذلك العالم. إننا فى حالة رواية كونراد Lord Jim قد نبدو على ثقة من أن كل شئ قصه علينا الراوى خلال الفصول الأربعة الأولى إنما حدث بنفس الطريقة التى حكى لنا بها تماماً.

وابتداء من الفصل الخامس حتى نهاية الرواية تحكى القصة، فيما عدا بعض الفقرات القصيرة، بلسان أحد شخصياتها.. تلك هى شخصية مارلو Marlow الذى كان حاضراً خلال استجواب Jim فى القضية، ورافقه فى محاولاته التالية لكى يحيا متجاوزاً عاره القديم. ومع ذلك فإننا لا نستشعر الثقة فى إدراك الحقيقة كاملة؛ لأن كثيراً مما سوف يكشفه مارلوMarlow إنما التقطه هو من خلال الحديث مع سائر الناس، ولأننا لم نعد نتعامل مع المؤلف الضمنى بالقدر الكافى.. ذلك الراوى الذى يوثق به، ويمكن أن نطمئن إلى أنه سوف يقص علينا القصة الدقيقة. وفضلاً عن ذلك، فإننا نحصل الآن على الحقائق من خلال وساطة رجل يستشعر اهتماماً خاصاً بجيمJim ويحس مسئوليته عن حمايته، لأنه ـ على حد تعبير مارلو Marlow ـ «واحد منا» وهو إنما يقصد بذلك أنه رجل إنجليزى من ذوى الأعراف الطيبة والمثل العليا. وكذلك شأن الملابسات والظروف التى قص علينا مارلو Marlow معظم قصته فى ظلها خاصة ميله لعدم زخرفة الحقيقة، ومن ثم نخبر بأنه سوف يستهل مناجاته لنفسه ـ ربما ـ بعد العشاء فى شرفة مكسوة

بالزهور، وبيده لفائف السيجار، إنه مكان متخير لرجل يود أن ينسج خيوط حكاية جميلة وإنه المناخ الذى يشعرنا كذلك بعدم الثقة فى إدراك الحقيقة كاملة.

ورغم ذلك يبقى الفخ الذى رأيت العديد من قراء لورد جيم Lord Jim يقعون فيه ماثلاً فى تقبلهم السهل لشخصية «مارلو» Marlow باعتباره شخصية بعيدة عن الحدث غير متصلة به، وباعتباره راوياً شمولى المعرفة يحرص على الحقيقة شأن الراوى غير المشخص عند «كونراد» عندما يحكى لنا أحد الشخوص رواية حديثة.. يجب علينا أن نستمع إليه بنفس القدر من الارتياب والحذر الذى نسمع به قصة فى الشارع من شخص لا نعرفه؛ لأن الروائيين - ابتداء من عصر «كونراد» فصاعداً - يميلون ، أكثر فأكثر، إلى استخدام رواة من ذوى الشخصيات التى لا يعتمد عليها، أو المتحيزين إلى وجهة بعينها، أو ذوى الأفق الضيق، أو من لا يتورعون عن سوق الأكاذيب التى تجاوز كل حدود التصديق.

إن نشاطنا اللاشعورى - مثل المحلفين فى حالة «لورد جيم» جعل الموقف أكثر صعوبة، لأننا لابد أن نحدد لأنفسنا - شأن هيئة المحلفين - مصداقية كل شاهد. وفى هذه الحالة سوف يكون «مارلو» Marlow هو الشاهد الرئيسى.

ها هو «مارلو» يتحول ليصبح الشاهد البارع.. إنه دائم الثرثرة، عنيد متشبث برأيه يعمد بوضوح إلى تقديم العبارات العامة الفضفاضة، ونشر الفلسفة التلقائية اليسيرة.. وإليك هذه الملاحظات:

«لقد وقعنا فى شراك اقتراف بعض الأشياء التى أخذنا منها

ألقاباً وأسماء. وثمة أشياء أخرى مارسناها ولكننا واجهنا الإعدام بسببها. ومع ذلك تعيش الروح باقية.. سوف تتجاوز أحكام الإدانة، سوف تتجاوز الإعدام لتحيا هانئة بجوار جوبيتر[٢]. وهناك أشياء تبدو هينة جداً، ولكنها تكون أحياناً كافية كي تشلّ حركة بعضنا عن العمل تماماً. لقد رأيت الفتى جيم Jim هناك، ولقد أحببت مظهره..إنه قادم من الجانب الأيمن. لقد كان واحداً منا».

هذه الفقرة فقرة خادعة؛ لانه يتكلم خلالها عن رجال وقعوا فى شرك اقتراف أشياء فعلوها، ولأجلها أطلقت عليها أسماء بعينها أو أعدموا بسببها. ثم يتحدث بعد ذلك مباشرة عن أشياء صغيرة قد لا يكون لها تأثير مدمر على رجال معينين. ولا تبدو هذه المواقف أو أى منها، موائمة لما فعله جيم Jim عندما غادر السفينة على النحو الذى فهمناه؛ فليس ثمة شرك من نوع ما وقع فيه، ولم يكن هناك شئ صغير يشار إليه. ومع ذلك فإن مارلو Marlow يبدو كما لو كان يحرضنا أو يغرينا بالتفكير فى حالة جيم باعتباره واقعاً فى واحدة من هاتين الحالتين؛ لأنه يعقب هذا السياق مباشرة بالحديث عن جيم Jim ليس هذا فحسب.. فهو يدعونا للتفكير، لكن ليس فى المسئولية الأخلاقية لجيم فى ذلك الحادث، وإنما فى أثر هذا الحادث - حادث السفينة - على نفسيته ومعنوياته. إن مارلو Marlow يحاول بذلك أن يصرفنا تدريجياً عن محاكمة أفعال جيم إلى الاهتمام بما قد يكون أصابه من آثار نفسية معوقة. إننا إذ ذاك، على أية حال، ما زلنا نحاكم شخصية جيم Jim، ولكن من زاوية أخرى تبدو أكثر تعاطفا معه من تلك. كما أننا مدعوون كذلك لتبادل الأمور من خلال منظور فلسفى أبعد وأعمق:

لأن مـارلو Marlow يريد أن يتكلم من خـلال رواية أرحب وأعم عن نقـاط الضـعف البشـرى بصـفـة عـامـة. ولا شك أن هذا النوع من التفكيـر سـوف يتـجـاوز بنا حـالة جيم Jim، ويطلق انشغالنا بتلك الحالة إلى آفاق أبعد. إن هذا الرجل يناور ـ بذكاء ومهارة ـ كى يعيد تشكيل رؤيتنا للأمر.

ولا تقف حيل مارلو Marlow ومناوراته عند هذا الحد، فثمة وسائل أخرى لديه يحـاول بها تهيئتنا لتقبل هذا الانطباع الخاص الذى يريد لنا أن نستشعره معه تجاه جيم Jim.. بل نشاركه فيه. إن «مارلو» يحرص ـ قبل أن يصف لنا الشكل الجسدى لجيم على أن يلفتنا إلى المشهد الغريب المضحك Gratesque[4] للربان الألمانى وسائر الضبـاط الذين يشكلون معـه طاقم السـفينة Panta وهم يمارسون عبثهم اللاهى خارج مكان العمل بقوله:

لقد رأيت الجسد الهائل للربان وهو يهبط فى سرعة ثم يقف على الدرجات الخارجية.. لقد توقف قريباً جداً منى فى محـاولة للتأمل والتدبر العميق، وبدت خدوده الأرجوانية الضخمة مرتعشة.. راح يعض إبهامه، وبعد لحظة رمقنى بنظرة جانبية حانقة.. على مسافة غير بعيدة وقف الفتيان الثلاثة الآخرون فى مجموعة صغيرة تترقبه وتنتظره. وثمة وجه شاحب هناك.. فتى صغير علق ذراعه برباط إلى عنقه، وشخص آخر.. طويل، يقف منفرداً.. يرتدى معطفاً قطنياً أزرق.. نحيل جاف مثل عود من الخشب، ليس أكثر امتلاء من عصا المكنسة.. ذو شارب بنى متدل.. راح يتأمل ذلك الفتى بنظرة تنضح بالبلاهة التامة.

وعندئذٍ يعود مارلوMarlow إلى جيم Jim الذى كان واقفاً مع الضباط:

كان الثالث يقف معتدلاً.. شاب عريض الكتفين، يضع يديه فى جيوبه، ويشيح بوجهه عن الاثنين الآخرين.. كانت هذه أول مرة أرى فيها جيم Jim حيث كان يقف هناك نظيف الأطراف، نظيف الوجه، ثابت القدمين شأن صبى واعد لم تشرق عليه الشمس من قبل.. رغم أن رد الفعل التالى لـ «مارلو» Marlow تمثل فى الاستياء من كون جيم Jim يبدو طيباً للغاية فى الوقت الذى يظل فيه مديناً فى حادث السفينةPanta، فقد أفلح فى جعلنا نفرق بين جيم Jim وسائر أصدقائه الذين شاركوه الفرار. إن ذلك الصبى النظيف الأطراف، الثابت، الواعد لا يمكن أن نراه - بسهولة - أحط من ذلك الربان القذر ذى الخدود المنتفخة بموفور شحمها، أو ذلك المهندس المتدلى الشارب «الذى يوحى مظهره الخارجى بالبلاهة المرحة».

إن مارلو Marlow - شأنه شأن الرواة المتمرسين بمهمتهم - يدور حول المعنى فى تؤدة، ولا يقتحمه إقتحاماً.. إنه يتحين الوقت الملائم كى يخبرنا أن جيم Jim غادر السفينة تحت وطأة لحظة من الرعب الذى تعطلت معه قوى التفكير لديه. وقبل أن يسوق إلينا هذا البعد الحيوى الهام من الحقيقة.. نجده يرتد ليحكى لنا حكايات الضعف البشرى عند أناس آخرين. أحد الذين سيتولون محاكمة جيم Jim على فعلته وهو الربان بريرلى Captian Brierly. ولقد كان هذا الرجل - على خلاف جيم يميز نفسه ببطولة خارقة وحضور ذهنى فى أوقات الخطر. وخلال المحاكمة نراه يلقى على جيم نظرات

تنضح بالازدراء. ورغم ذلك.. فسرعان ما نكتشف أن «بريرلى» انتحر بأن ألقى بنفسه عرياناً فى المحيط بعد انتهاء المحاكمة بأسبوع واحد. وهنا يعلق مارلو Marlow بأنه ما فعل ذلك إلا لكى «يودع حقيقته وزيفه معا عناية البحر «وإذا كان رجل فى مثل قوة بريرلى وثقته بنفسه قد عجز عن إعمال عقله فى حل قضية إدانة جيم Jim أو مسؤليته، فأثارت لديه على نحو ما الشكوك النفسية العميقة التى لم يجد إزاءها مفراً من تدمير نفسه؛ فكيف يمكن إذن أن نبادر نحن إلى وضع تقييمات قاطعة لتصرفات جيم؟

يطرح مارلو Marlow المقدمات والعناصر بوضوح، ويقص قصته بالطريقة التى تجعل من تقييمنا لتصرفات جيم وشخصيته غير قاطع أو صارم على نحو ما كان واردا إذا ما ساق لنا الأحداث الراوى غير المشخص بسهولة وعلى نحو مباشر. لقد وقعنا تحت تأثير مارلو Marlow من جهتين معاً: جهة الآراء التى يطرحها أولاً، والطريقة التى يكشف بها قصة جيم من جهة ثانية. إننا نتوقع ـ بالطبع ـ أن نقع تحت التأثير النسبى أثناء قراءتنا أية رواية؛ فكل الكتاب يحبكون مادتهم تبعاً لخطة معينة من شأنها أن تحرك القارئ صوب اتجاهات أو رؤى محددة. وفى حالة رواية مثل لورد جيم Lord Jim، وراوية ذى شخصية لا يمكن الاعتماد عليها مثل راويتها.. نجد المؤلف ـ مع ذلك ـ يتوقع من القارئ اليقظ أن يبدى قدراً من المقاومة الذهنية؛ حتى يستبين ما يساوره من شك تجاه تأثير الراوى عليه. إن مئات الآلاف من القراء يمكن أن يكونوا قد قرأوا رواية لورد جيمLord Jim بغير أن ينتبهوا إلى أن رأيهم فى جيم تشكل ـ فى جانب منه ـ بأثر الكيفية التى نسق بها

مـارلو Marlow المادة والمنظور الذى نظر هو به إلى جيم. ثمة خطأ جـوهرى فى هذا سـوى أن مثل هذا القـارئ لم يدرك على نحـو تام، مدى التعقيد والثراء اللذين عمد إليهما كونراد على نحو ما أنتوى إيضاحه هنا.

إن كونراد Conrad لم يقدم رؤية مارلو Marlow بهذا القدر من التبسيط كما فعلت. فرغم أن مارلو - قدم حالة جيم - على نحو ما رأينا - بالطريقة التى تجعلنا أقرب إلى التعاطف معه مما لو استمر الراوى العارف بكل شئ فى قص القصة علينا؛ فقد لفت انتباهنا إلى عدة عناصر من شأنها أن تصرف عن الطريقة الأخرى. على سبيل المثال.. يحدثنا مارلو - خلال روايته للقصة ووشك نهايتها - عن المقابلة التى تمت مع الضابط الفرنسى المناوب الذى ظل على ظهر السفينة حينما ظلت طافية تفتقد العون فى البحر، وتخوض رحلتها المتعثرة أثناء جرها إلى الشاطئ. إن هذا الضابط الفرنسى يتحدث - من منطلق واقعى - عن مدى تفانى المرء فى أداء مسئوليته كربان سفينة، ويعرض مستوى الشجاعة الذى يتناقض بحدة مع التصرف الأهوج لجيم. إن مارلو Marlow نفسه رجل واجه العديد من المآزق التى أشرف فيها على الموت، ويؤمن إيماناً راسخاً بما يسميه الولاء للبشرية، وعندما يحاول جيم Jim ذات مرة الاعتذار عن تصرفه بقوله إنه ليس ثمة ما يقدر «بسمك قطعة من الورق بين الصواب والخطأ» نجد مارلو Marlow يرد محتداً: ما الذى كنت تريده أكثر من ذلك «.كما كان يقول فى أحايين كثيرة. إن الإصغاء إلى جيم Jim لا يختلف عن الإصغاء إلى طفل صغير.

يحكي مارلو Marlow كذلك قصته فى جزأين، يروى الجزء

الأول منها في الوقت الذى كان مارلوMarlow يعتقد أن جيم Jim استرد ذاته بصورة كاملة من خلال عمل شجاع أنجزه في الشرق الأقصى، وبذلك دفع ضريبة السقطة التى ارتكبها على ظهر السفينة Panta. ويميل مارلو Marlow إلى أن يستثمر الشك لصالح Jim جيم ويناورنا من أجل النظر إليه النظرة الأفضل. أما الجزء الثانى من رواية مارلو Marlow فيروى بعد مرور سنتين من الأحداث حيث تبدو الحقائق الأخرى من حول جيم Jim أكثر وضوحاً، فيكون في وضوحها ما يثير شكوكاً أقوى حول مسألة التجاوز واسترداد الذات.

ومن خلال هذا النمط من السرد يبدو مارلو Marlow أقرب ما يكون إلى الراوى العارف بكل شيء ويقل التأثير على الأحداث، كما تقل حدة البعد الفلسفى لها، ويأتى عرض الحقائق مباشراً وصريحاً. وهذا من شأنه أن يلفت الانتباه بقوة إلى جانب آخر من جوانب السرد حين تعتمد على مدى معرفة الشخصية بالأحداث المقدمة، وموقفها من تلك. فشخصية الراوى - شأنها شأن سائر شخصيات القصة - من الممكن أن تراجع موقفها بمرونة في مواجهة الظروف والملابسات المتغيرة.

وكلما تعمقنا أحداث قصة لورد جيم Lord Jim بدا لنا واضحاً أن مارلو Marlow مفتون إفتتاناً خاصاً بقضية جيم Jim إن «مارلو» يرى تماثلا فى كثير من المقومات الشخصية بينه وبين جيم Jim ويود أن يعرف لماذا بلغ جيم هذه الدرجة من السوء، فى الوقت الذى لم يقع هو فى ذلك. جيم Jim رومانسى ومثالى، ومارلوMarlow مغرم بالتعرف على هذه الخصائص التى من

شأنها أن تقود المرء إلى نمط من السلوك الشبيه بسلوك جيم. إن مارلو Marlow يود أن نشاركه الإحساس بمدى تعقد البواعث الخاصة بشخص آخر؛ ومن ثم فهو يكشف لقرائه مدى التضارب الذى تضمنته إجابات الدارسين حول شخصية جيم Jim.

ثمة دراسة قام بها الباحث جون دوزاير جوردان John Dozier Gordan حول مخطوطات رواية كونراد Lord Jim ومصادره، فكشفت هذه الدراسة عن أن كثير من ردود أفعالنا تجاه Jim ترتبط بمقاصد كونراد Conrad(٥) وتشير المخطوطات إلى أن كونراد Conrad كان دائم المراجعة للرواية؛ كى يؤثر على تقييمنا لجيم. ويحدد دارس المخطوطات Garden أمثلة عديدة لمواطن من الوصف والسرد غير كونراد فى لغتها كى يجعل شخصية جيم Jim أقل استثارة للحنق مما قد رسمها عليه فى الأصل. كما أحدث كونراد ضروباً من التصرف فى ترتيب المادة تقديماً وتأخيراً. ومن ثم يمكننا افتراض أن الآثار التى أحدثتها معالجة مارلو Marlow فى القصة هى فى الأصل ثمرة التخطيط المتعمد للمؤلف. كما نتبين أن كونراد Conrad وظف الشائعة، والأقوال السيارة للآخرين من الناس، وما جمعه بنفسه فى كثير من المادة التى شكل منها روايته لورد جيم Lord Jim. إن حادث السفينة Panta قد نسج على غرار حادث جنوح مشابه من سفينة أخرى تسمى جدة Jeddah سمع به كونراد مراراً وتكراراً عندما أبحر بنفسه إلى الشرق الأقصى. كما أن شخصية جيم Jim مستوحاة من شخصية رجل اسمه جيم لينجارد Jim Lingard كان كونراد Conrad قد التقى به فى بعض أسفاره واستثار اهتمامه بفرط زهوه وإعجابه بنفسه. وحيث إن

العديد من الحوادث التي وظفها كونراد Conrad في روايته ترجع إلى مصادر يمكن أن تكون غير جديرة بالثقة، وخضعت - بلا شك - للتعديلات المحكومة بنزعات العديد من الرواة وأهوائهم وما قد يتعصبون له..؛ فلا يمكن أن نتقبل أن يكون كونراد Conrad قد وجدها أحق بأن تعكس تجربته في قصة جيم من خلال رؤية مارلو Marlow.

إن العديد من الروائيين المحدثين يعتقدون أنه إذا لم تكن ثمة حقيقة توافينا بغير تحريف، وإذا لم يكن بمقدور أحد أن يرى شخصاً آخر بموضوعية تامة؛ فإن الطرق التي تعرف بها الأحداث والشخوص المقدمة خلال رواياتهم يجب أن تعكس ذلك. ولأجل ذلك يتم الاعتماد على رواة من نوع مارلو Marlow، وبسبب منه تجرى التحولات في وجهات النظر.

لقد كان كونراد كذلك متوائماً مع مفارقات الحياة الإنسانية الساخرة، حيث يوجد العديد من الشباب المفعم بالثقة في النفس والمثالية شأن اللورد جيم Lord Jim يغرقون أنفسهم في شراك أوهام الشجاعة والنبل. إن كونراد Conrad نفسه، هو شاب بولندى منفى، ذهب إلى البحر مدفوعاً بنزوة رومانسية، وانتهى به الأمر إلى إدراك الفروق بين الأحلام المحلقة والواقعية الحقة. إن تهكم الوعى قد يفصل ما بين شخصية الراوى وشخوص الناس الذين يصفهم، فعلى حين يرى جيم Jim نفسه يتصرف باعتباره أحد النبلاء أو أحد المعذبين.. يراه مارلو Marlow يتصرف مثل طفل عنيد. وثمة مستوى آخر للتهكم ينشأ من مغايرة رؤيتنا كقراء لرؤية مارلو Marlow راوى القصة عندما نفهم من شخصية جيم Jim تلك

الجوانب التى يبدو مارلو Marlow ناسياً لها.

إن ضروب التعارض التى تبرز بين فهمنا للأحداث وسلوك الشخصية وفهم راوى القصة كما هو الشأن مع مارلو Marlow تشكل إحدى مزايا السرد بلسان إحدى شخصيات القصة بدلاً من روايتها بلسان المؤلف الضمنى الشمولى المعرفة. وعندما نعرف أن الراوى ليس متسلطاً، أو دقيق الملاحظة، أو مفرط التحامل بحيث يحول ذلك دون فهم ما يحدث على نحو تام؛ فإننا نستشعر نشوة استجلاء الأشياء لأنفسنا، ونجد أننا مضطرون لاتخاذ موقف القاضى والمحلف حتى نكون أقل سلبية وأكثر يقظة وتشككاً، وحتى نكون أهلاً - إلى حد ما - للمشاركة فى جانب من الاختيار والتقييم الذى عادة ما يعده المؤلف لنا. وما إن ندرك أن مارلو Marlow - على سبيل المثال - يعالج بدهاء قصة اللورد جيم Lord Jim كى يجعلها تناسب مفاهيمه الخاصة؛ فإننا قد نميل إلى إعادة ترتيب القصة من منظورنا العقلى، ونضم نماذجنا الخاصة بعضاً إلى بعض، ونحشد أدلتنا الخاصة حول حالة جيم. ولما كان هذا من شأنه أن يقودنا إلى الاعتماد على أنفسنا فيما يتعلق بشخصيات الرواية؛ فإننا - بذلك - نكون مسهمين - على نحو ما فعلنا (لأسباب مغايرة نسبياً)، فى قراءتنا لإندرسون Hendrson فى العمل الإبداعى، وهذا - بالضبط - هو ما يريد كثير من الروائيين منا أن نفعله.

إن وليم فوكنر William Faulkner يقدم لنا فى روايته Absolom Absolom[٦]، من خلال كثرة من الروايات المختلفة عن طريق رواة لا يوثق بهم، قصة بطله توماس سوتبن Thomas Sutpen كى يدفعنا إلى إعادة تشكيل القصة

بأنفسنا. إن قصة سوتبن Sutpen التى يمكن أن تكون أقرب إلى حقيقة شخصيته ووقائع حياته الفعلية ربما كانت هى التى يرويها شخص غريب تماماً لا يعرف سوتبن مطلقاً، ولم تطأ قدمه أرض الجنوب حيث كان يعيش. والنقطة العصيبة فى هذا الأمر هى أن رواياتنا قد تكون أكثر اتساقاً مع الحقيقة من روايات شاهد العيان.

وثمة سند آخر يدعم بقوة فكرة توظيف الشخصية راوياً للقصة، يتمثل فى أننا نشرع فى معرفة الشخصية ذاتها إضافة إلى الشخوص الموصوفين. فمع نهاية رواية «لورد جيم» Lord Jim كنا قد أدركنا مفهوماً قوياً لشخصية مارلو Marlow.. عقائده، مواقفه، مواطن قوته ومواطن ضعفه. تماماً على نحو ما أدركنا من شخصية بطل القصة اللورد جيم نفسه. إنك لا تستطيع أن تستمع إلى صوت شخصية محددة على نحو متفرد مثل شخصية مارلو Marlow تستشعر حضوره. وبعض الكتاب يعمدون إلى تحويل السرد من شخصية لأخرى من أجل التأثير الضاحك أو الساخر الذى يبرز من جراء ما ألفناه من أنماط تفكيرهم. وربما نلاحظ تخيلات أحد الشخصيات لما يفعله من شكل متناثر لشواربه المنمقة وابتسامته المرتسمة، ونظرته النافذة ومنديله المبروم المثبت فى كمه بأناقة، وعندئذ ينتقل إلى وصف الفتاة التى يحاول أن يستلفتها أو يعطيها انطباعاً ما، فراحت تتفد شاربه المتدلى وأسنانه التالفة، ونظرته المنفرة، وعادته الكريهة فى تثبيت منديل قذر إلى كمه.

وهناك أثر آخر لاستخدام شخصية من شخصيات القصة راوياً لها سرعان ما نلمسه، وهو صعوبة تكوين أحكام على الناس وبواعثهم، حتى حين نكون على علم بمحاولات مارلو Marlow إلى

امتداد سرده للقصة لاستقطابنا. لقد اكتشفنا أن جيم Jim رجل يصعب تصنيفه بأكثر مما كنا نعتقد ذلك خلال قراءتنا للفصول الأربعة الأول. وجعلنا هذا أكثر وعياً بمدى قابليتنا للتعرض للإيحاء.. بل بما هو أسوأ من ذلك وهو مدى ما نحتمل - بسبب مبادراتنا الذاتية وتقديراتنا الخاصة - عندما نصدر أحكاماً تتعلق بأناس آخرين. قليل من القراء من ينكرون أنهم ميالون إلى التفكير فى شاب نقي ومتوقد مثل جيم Jim أكثر من ميلهم إلى التفكير فى عجوز مخادع مضطرب الأنفاس ممتلئ الخدود مثل الربان الألمانى. إننا مهيأون لكل أنواع الإغراءات المقنعة التى تخفيها أهواؤنا وميولنا وقيمنا الأخلاقية..

إن كل كاتب يمتلك حاسة خاصة يدرك بها الاتجاهات المسبقة التى يستصحبها أى قارئ أثناء قراءته لكتاب من الكتب. ولقد كانت استثارة هذه المواقف تشكل وظيفة الرواية لدى العديد من روائيى القرن التاسع عشر والقرن العشرين. ولم يكن كونراد Conrad هو الوحيد الذى يحرص على أن يعلم قراءه من خلال العقدة - التى هى فى الحقيقة المستحيل القريب - كيفية إصدار الحكم على أصدقائه أو أقرانه. إن المتعة المتكررة التى تمنحها عملية التأليف تتمثل فى عملية تسلية القراء والتلطف إزاء غضبتهم الأخلاقية أو ازدرائهم للشخصية القصصية، وبعد ذلك فإن الروائى - مفعماً بنشوة الانتصار - يشد على أيدى القراء حتى ينتبهوا إلى أنهم قد تعرضوا إلى نوع من الاستغلال وخدعوا بمهارة ولطف حتى بلغوا من الحماقة ما ذهبوا معه بعيداً فى غمرة الحماسة الأخلاقية إن تلاعب مثل هذا الكاتب هو ما يظهر جلياً فى رواية فلادمير

نابوكوف Vladimir Nabokov dimi لوليتا Lolita[٧].

إن راوى لوليتا Lolita فى منتصف العمر شاعر متواضع من شعراء الطبقة الثانية، يدعى هامبرت هامبرت Humbert Humbert، مدين بالقتل، يرى فى نفسه باعترافه أنه طفل مزعج. لديه ولع شديد بالفتيات الصغيرات اللائى تتراوح أعمارهن ما بين الثانية عشرة والرابعة عشرة، ويسميهن الحوريات الصغيرات. ومهمته الظاهرية المزعومة فى رواية قصته تتمثل فى محاولة إقناعنا بمدى النشوة المعنوية والحسية التى يمنحه إياها حبه للحورية الصغيرة لوليتا Lolita. ومعظم القراء، أيًا كانت دوافعهم فى المقام الأول لقراءة رواية لوليتا Lolita، يستشعرون سلفاً تحفظات أخلاقية كامنة ضد الاستغلال الجنسى من قبل رجل فى منتصف العمر لفتاة صغيرة، ولا يكاد ينتهى عدد غير قليل من القراء - بما فيهم بعض النقاد البارزين - من قراءة القصة إلا مع إحساس بالمرارة فى حلوقهم، ويتساءلون فى تعجب: ما الذى يجعل رجلاً فى مثل موهبة نابوكوف Nabokov يضيع وقته فى تصوير تلك التخيلات الداعرة لمثل هذا العجوز القذر؛ يمتزج بذلك سخطهم الأخلاقى الهادئ الذى يبرز خلال تجربة القراءة. وثمة عدد أكبر من القراء يستشعرون قدراً من إدراء مبادئهم نسبياً بأثر ذلك التحول الواضح الذى لحق هامبرت Humbert فى منتصف الرواية عندما تتغير نزعته الشبقية فيقول: ليكن الحب من أجل لوليتا Lolita.

غير أن العدد المذهل من القراء يخرج من قراءة الرواية معجباً بهامبرت Humbert. رغم أنه من الوارد أن مواقفهم الاخلاقية لم تتغير على نحو دائم؛ فإنهم مضطرون إلى تعليق فاعليتها بسبب

افتتانهم بشخصية هامبرت نفسه، وهذا يشبه إلى حد كبير - تحولنا إلى التعاطف مع شخصية إندرسون Henderson واتخاذنا من انفسنا رفيقا له في مغامراته الموفقة. ولكن نابوكوف Nabakov يقحم هذا التحول على مواقفنا بحيلة تبدو أكثر مهارة: ذلك أنه يتوقع استجاباتنا فيبادرنا بها ويحاكيها على سبيل السخرية والتهكم.. تماماً كما قد نشير نحن إلى شئ من الكراهية لطريقة هامبرت المنمقة في الكتاب يقول هامبرت Humbert: «يمكنك دائماً أن تأخذ القاتل بعين الاعتبار من أجل الأسلوب النثرى الخيالى» ويعد الأمر نفسه حقيقة فعلية فيما يتعلق بسلوك هامبرت Humbert ويعد تحوله المفترض أشبه بربته الخفية جداً، كما لو كان الكاتب يتوقع منا أن ندرك المراد من خلالها. كما يمثل نموذج قصته خطوة شديدة الشبه برواية دوستويفسكى Dostoyevsky الجريمة والعقاب Crime and Punishment، حيث نستبين فيه كل خصائص الكتابة عند دوستويفسكى. وعلى نحو مشابه.. إذا كان لدينا الميل إلى عمل تحليلات نفسية غير تخصصية للشخصيات الأدبية؛ فسوف نجد أن جميع الأنماط الفرويدية قد غرست بالفعل فى الرواية لأجل استخدامنا. إن هامبرت يحكى - أنه أنهى بنفسه قراءة تحليل نفسى لتاريخ بعض الحالات، وأصبح أستاذاً ماهراً فى تقليد الأعراض التى يعانون منها.

ولعل مما يعد أكثر إحباطاً هو أن موقفنا الأخلاقى - نحن القراء - كان موضع تهكم خلال التصدير الساخر الذى كتبه «نابوكوف» قائلاً: «لا شك أن «هامبرت» Humbert فظيع، دنئ.. إنه مثال جلى للجذام الأخلاقى،، إنه مزيج من الوحشية والهزل يكشف

عن أعلى درجات البؤس، ولكنه ليس باعثاً على شئ من الجاذبية، فهو يخضع لنزواته بشكل أخرق. معظم آرائه التى يلقها - عرضاً، على الناس وشاهد هذه البلدة آراء سخيفة. كما أن أمانة اعترافه بذنوبه لم تبرئه من تلك الذنوب، لأنها كانت أمانة قهرية بدافع حالة من اليأس التام، ولقد بلغت ذنوبه فى جرمها حداً يصل إلى مكائد الشيطان.

إن هذا التصدير الذى كتب بأكمله فى ظل هذه النغمة المتحذلقة المملة المتعالية، والذى فهم فحواه دكتور جون راى. John Ray Jrph «ربما كان أستاذاً جامعياً فى مكان ما «ينبئنا عما يمكن أن نراه فى الرواية. هل يمكن أن نركن إلى هذا الرأى؟ هل يمكن أن نردد - ببساطة - خواطر د. جون راى Jon Ray الطنانة المحدودة الرؤية فى الأخلاق، وهذا ما راح «بابوكوف» يجسده فى سخرية على نحو متقن؟. إننا لو نظرنا فى الأمر نظرة فاحصة على نحو كاف؛ فسوف نجد من الوارد أن كل اتجاه، وكل تفسير أدبى أو أخلاقى أو نفسى، أو اجتماعى يمكن أن نقدمه لهذه الرواية قد سبق طرحه من خلالها، ووضع على أفواه الحمقى، أو على لسان «هامبرت» نفسه، ونحن نستنتج من ذلك أنه لو لم يجعلنا نبدو فى صورة الحمقى؛ لكان من الواجب أن تظل مواقفنا، المحددة سلفاً فى الرواية، بعيدة عن متناول أيدينا. ويعد نمط المحاكاة الساخرة التى يستخدمها نابوكوف Nabokov وبعض الكتاب المعاصرين الآخرين مثل جون بارت John Barth حيلة أخرى من حيل المناورة التى يعتمد عليها الكتاب كى تمنعنا من الركود المريح إلى افتراضاتنا. كما أن من شأنها أن تجعلنا حتماً

أكثر يقظة.. قراء حذرين يترددون فى إصدار الأحكام المتسرعة، ويتوجب علينا عندئذٍ أن نتحسس طريقنا على السطح الأملس لتلك المحاكاة الساخرة كى نحتفظ بتوازننا، ونتعلم الدخول فى عمليات استنباط وتشكيل قيم جديدة.

ولعل الميزة الأخيرة لرؤية الحياة فى إحدى الروايات من خلال عدسات الشخصية المحرفة تتمثل فى زيادة سورة الخيال الذى نعايشه فى عالم الرواية، ونعيش التجربة من خلاله كما لو كنا فى الحياة الفعلية. كما أننا لا نواجه الراوى غير المشخص العارف بكل شئ يقف بيننا وبين التفاعل مع شخصيات الرواية. لقد مارس الروائى الأمريكى هنرى جيمس Henry James فى أواخر القرن التاسع عشر تأثيراً فعالاً فى إحداث ذلك التحول الحديث من المؤلف الضمنى باعتباره الراوى العارف بكل شئ إلى الراوى الذى هو أحد شخصيات القصة؛ حيث وقف فى مواجهة القص بلسان الرواة الضمنيين الثرثارين الذين كانوا يهيمنون على معظم روايات العصر الفكتورى، والذين كانوا غالباً ما يبدأون حديثهم إلينا بعبارة «عزيزى القارئ» كى ينصحونا بألا نقلق على البطلة.. «إنها لن تتزوج من هذا الوغد مطلقاً». ويؤكد جيمس H. James بإصرار أنه لا يمكن أن يوجد هناك خيال قوى فى الحياة مادام بديل المؤلف دائم المقاطعة للسياق، حريصاً دوماً على أن يذكرنا أن هذا أولاً وأخراً ليس سوى قصة مكتوبة. خذ - مثلاً - مشهد William Makepeace Thacke-ray : تحية الوداع لبطلته الصغيرة الحمقاء أميليا Amelia فى روايته «دار الغرور» Vanity Fair حيث نتوارى عنه من المشهد وتأوى هى فى تودد واستكانة إلى صدر زوجها الذى يبدو قوى

البنيان قائلة: «عد إلى نضارتك وعطائك ثانية.. خذنى إلى كنفك الحانى قليلاً.. طوق الشجرة العجوز اليابسة التى تتعلق بك».

ومع ذلك، ورغم أننا نعلم أن هناك ميزات واضحة لاستخدام الشخصية راوياً للقصة؛ فلا ينبغى أن نكون مفرطى العجلة فى الرفض حتى للأعمال التى يبدو - بوضوح - انتماؤها للتكنيك القديم، وهو الاعتماد كلية على الراوى المتطفل كما هو الشأن فى الرواية الفيكتورية؛ ذلك أن شخصيات معدودة فى القصة. بالنسبة للكثيرين منا، هى التى تبلغ حداً من الإشراق والبهجة يجعلها جديرة بأن نركن إليها ونسعد بسماعها، مثل الراوى العارف بكل شئ الذى اختاره ثاكرى Thackery لروايته «دار الغرور» Vamity Fair فهو رجل لماح جذاب، رقيق العبارة.. خبير، يستطيع فهم مراوغات الشخصية الروائية بمجرد ضربة قلم إن الإنصات إلى «راوى ثاكرى» Thackery Narrator يشبه الاستمتاع بساعة الغروب فى أحد النوادى الإنجليزية الأنيقة ينهض بالتسلية فيه واحد من أبرز وأعظم رواة القرن.

ولا شك أن هناك أشياء طيبة يمكن أن تقال فى حق المؤلف الضمنى المقحم الذى يتولى رواية القصة منها أنه ليس ثمة حدود لرؤية الحدث أو معرفة الشخصيات كتلك الحدود المسحوبة التى تظهر عند استخدام الشخصية راوياً للقصة. إن راوى ثاكرى Thackery Narrator يتحدث مستلهماً آماد خبرته التى لا نملكها. وأكثر من ذلك أنه ربما استطاع أن يجسد بعض استجاباتنا الوجدانية لشخصيته على نحو أكثر حدة، وأقرب كثيراً إلى نبض الحياة مما قد نستطيعه نحن.

لم يحدث كذلك أننا، ونحن نخوض في قراءة العديدة من روايات القرن التاسع عشر أن استشعرنا الشك أو اختلط علينا أمر قيمة ما نصدر من الأحكام التى تتعلق بعالم الرواية. ربما تنامى لدينا قدر من القلق حول الشخصيات وربما استجبنا لبعض الآمال الزائفة. إن قراء القرن التاسع عشر كانوا يميلون إلى اعتبار الرواة فى رواياتهم مرشدين ورفاقاً مقبولين على امتداد خبراتهم فى القراءة الطويلة المتنوعة؛ فلقد كانت الرواية فى الأعم الأغلب تقع فى ثلاثة مجلدات، وتشمل العديد من الشخصيات. وتغطى رقعة كبيرة من الحياة التى خاضتها أجيال متعددة. ومن دواعى الشك أن يكون المرء أقل اندماجاً فى رواية لا يفتأ راويها يذكرنا أننا نسمع قصة.. منه يكون الإطار الخيالى للتجربة المباشرة هو السائد على نحو مقنن.

وفيما يتعلق بتكثيف التجربة، فإنه من النادر أن توجد سيطرة أشد من سيطرة المؤلف الضمنى حيث يتوجه الراوى بالحديث إلينا مباشرة. لنستمع إلى المؤلف الضمنى عند ديكنزDickens حيث يتحدث فى روايته البيت الكئيب Bleak House عن حى الفقراء المهمل لـ Tom All Alone فيقول:

مع بيوت تبدو على كل جانب، ولولا الرائحة الكريهة المنبعثة من ذلك الممر الصغير فى تلك الساحة ما انتبهنا لوجود تلك البوابة الحديدية، وبكل نذالة الحياة التى تشرف على الموت، وبكل سموم الموت التى يمكن أن توجد فى حدث ملتبس بالحياة.. هنا يذلون أخانا العزيز الذى يوجد على بعد خطوة أو خطوتين.. هنا يزرعونه فى الفساد كى ينمو فى الفساد.. إنه لدليل مخز يبقى للأجيال

القادمة. كيف أمكن للحضارة والبربرية أن يتعايشا معاً على ظهر هذه الجزيرة الوقحة؟

أيها الليل أقبل.. أيتها الظلمات أسرعى، فلن يتاح لكما أن تأتيا معاً بأسرع مما يتاح لكما هنا. ولن تتمكنا من طول المكوث فى مكان قدر ما تستطيعان ذلك فى هذا المكان.. تعالى أيتها الأضواء الشاردة إلى نوافذ هذه البيوت القبيحة.. وأنتم يا من أحدثتم كل تلك الشرور هناك.. افعلوا ما استطعتم.. على الأقل من خلال هذا المشهد المفزع الذى يعترض هناك.. أقبل يا لهيب الغاز وأحرق هذه الكآبة الجاثمة على تلك البوابة التى يرسب عليها الهواء المسموم دهانه السحرى قذر الملمس. إنه لشئ بديع أن نتوقف على كل من يمر من هنا وندعوه قائلاً: انظر هنا».

على أية حال.. لقد فرض هذا الراوى فرضاً، وراح يمارس نور المقحم كرهاً حتى بدا كمن يمسك بمعقد أعناقنا ويهزنا ببلاغته الغاضبة. ليس ثمة نقص فى التشخيص الدرامى أو المباشرة فى هذا، فهو ليس أحد شخوص الرواية، ولا رجلاً يمكننا رؤيته. ولكننا نعلم أنه هناك يفترض أن معه كثرة من نوعية القارئ الذى يقرأ هذا النمط لما يزيد عن قرن من الزمان قبل أن يتحول إلى روايات ديكنز.

لم يكن هناك وقتئذ طريقة أفضل لقصّ القصة، ولم تعرف أنماط التمرس بمناهج قص القصة مطلقاً قبل ما يعرف باسم الظاهرة الجمسية[٩] Jamesian Phenomenon ولعل أول رواية إنجليزية حكيت من خلال مجموعة من الرسائل هى رواية باميلا Pamela للكاتب Samuel Richardson ولم يكن يعول عليها كثيراً من قبل الرواة بلسان الشخصية. ورغم الاعتراض على براعتها، كانت خطوة

من الإثارة غير المكتملة إن نمط المحاكاة الساخرة التى رأيناها عند نابوكوف Nabokov فى روايته لــوليتا Lolita هو الذى استخدم فى روايـــة لـــورانس ستـيرن L.Stern تريستـرام شـاندى Trhstram Shandy التى تعد رواية القرن الثامن عشر. إن الرواة «الذين لا يوثق بهم» كانوا كثيراً ما يستخدمون فى روايات القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر.. قصص الأشباح على سبيل المثال كانت تحكى بلسان العجائز وعوام أهل الريف الذين يؤمنون بالخرافات، ومن الوارد جداً أنهم كانوا يختلقون بعض الأشياء ويبالغون فيها لما تحقق من إثارة للرعب. ولقد كان ما أعطوه لنا من أحاديث يشق طريقه بقوة خلال الأجيال المتتابعة، أو ينتقل من راو إلى آخر مصحوباً بقدر من التغير أو الإضافات الطفيفة ولـقـــد لاحظنا عند مناقشتنا لـــرواية مرتفعات ويزرنج Wuthering Heighs فى الفصل الثانى،أن رواتها كانوا غير متعاطفين إلى حد كبير مع ما حدث بين هيتشكلفHeathcliff وكاثرين Catherine ولقد كان رواة القصة اثنين من الثرثارين العجائز. غير أن هذا النمط من السرد الذى لا يطمأن إليه فى الروايات المبكرة كان يفهم على نحو مختلف عما هو عند كونراد Conrad ونابكوفNabokov أما اتباع التقاليد الخاصة بقصص الأشباح وحكايات القوى الخارقة ونوى الطبائع المتفردة فهو إيحاء بأن الأحداث الموصوفة لم تحدث مطلقاً، وغير محتملة إلى أبعد حد. أما سيرة لورد جيم L.Jim المضطربة.. بل وحتى نزوات هامبرت Humbert الداعرة فتعد محتملة. لقد اقترحهما الروائى ليكونا حقيقة محتملة وليسا خرافة بأى حال من الأحوال. ومن ثم فإن هدف

راوٍ مثل «كونراد» أو «نابكوف» هو أن يجعلنا يقظين لإمكان التحريف والتلاعب فى تفسير الحقيقة وأحداث الواقع، وغايته من وراء ذلك أن يشغلنا بعملية اختيار الأحكام التى لاحظنا أنها إحدى ميزات تقديم الرواة الذين لا يوثق بهم رواة للقصة.

إن الاهتمام الحديث بالسرد من خلال الشخصية يقع بنفس الدرجة من القوة التى يقع بها تطور آخر متعلق بتقديم القصة، نعنى ذلك التطور المتمثل فى التجريب الخاص بوجهة النظر Experimention in the point of view التى يرى من خلالها الراوى أحداث القصة. ومن المهم أن نفهم الفرق بين وجهة النظر Point of view والراوى Narrator ، فالراوى هو الشخص الذى يروى لنا القصة، أما وجهة النظر فهى ذلك الموقع المتخير قصداً بحيث يمكن رؤية أحداث القصة من خلاله. إن مارلو Marlow على سبيل المثال - يروى علينا مغامرات جيم Jim، ولكنه لم يكن يراها كما كان جيم نفسه يراها.. إنه - على كل حال - لم يكن داخل عقل جيم Jim ولذا لا يستطيع أن يعطينا الانطباع الخاص بما كان عليه جيم Jim فى اللحظة التى وقع فيها - كما يقول - الذعر على ظهر السفينة Panta كما أنه لم يكن ينظر من فوق كتفى جيم عندما حدثت تلك الأحداث، أو يرقب تلك الأحداث مراقبة أحد شهود العيان الذين كانوا على مسرحها فى ذلك الوقت ومن ثم فإن وجهة نظر مارلو ليست هى وجهة نظر جيم، ولا هى كذلك وجهة نظر ذلك الشاهد الذى افترضنا وجوده فى المشهد ينظر من فوق كتفى جيم. ولو أن مارلوMarlow كان على ظهر السفينةPanta ، أو كان بإمكانه أن يقرأ أفكار جيم آنذاك، فلربما كان - إلى حد كبير جداً -

أقل حماسة وانتقاداً لسلوك جيم. ولو أنه عاش حالة الذعر التى عاشها جيم؛ لاعتقد - كما تصور جيم - أن السفينة تغرق، وأصابه من التوتر والاضطراب ما لا يستطيع معه أن يقدر جميع الأبعاد الأخلاقية المحدقة به. إننا نعرف نتائج الاختلاف فى الموقف جيداً، فلطالما قلنا لمن هو خارج نطاق الأحداث عبارة: «لو أنك كنت موجوداً هنا لشعرت بالأمر على نحو مختلف». أو بعبارة أخرى «لو أنك رأيت الأمر على نحو ما رأيته أنا، فلسوف تفكر بصورة أخرى».

لقد كان جوستاف فلوبير Gustave Flauberr[١٠]، وهو أحد الروائيين الفرنسيين البارزين خلال القرن التاسع عشر - على نحو ما لاحظنا فى الفصل الثانى - فى مقدمة هؤلاء الذين يريدون أن تكون الرواية أفضل فنياً عن طريق إيجاد نوع من المباشرة والقوة التى يبدو أن المرء لا يدركها إلا فى الشعر. كما كان «فلوبير» ذا دور فعال فى تشكيل هذين النوعين من أنواع الرواية فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر.. وهما الرواية النفسية والرواية الرمزية. وفى هذين النوعين يكون الاهتمام منصرفاً إلى تجربة الأحداث كأن يكون الإسهام الفردى المشارك فى الحالة الكائنة هو محور العمل، أو تتبع ما يدور من حركة داخل عقل إحدى الشخصيات. وحتى يتم إنجاز هذه الأهداف، وحتى يمكن إعطاء القراء إحساساً قوياً بالواقعية عن طريق جعلهم ألصق بالتجربة الدرامية فى رواياته؛ بدأ فلوبير Foluberr - بوعى وقصد - يجرب إجراء تغييرات فى وجهة النظر. إن عمله العظيم مدام بوفارى Madam Bovary يروى بكامله بلسان الراوى العارف بكل شئ / المؤلف الضمنى، ولكن وجهة النظر تتفاوت على نحو ملحوظ

بسبب شئ واحد هو كيفية رؤية الأحداث. ويمكننا - على نحو تقريبي - تصور هذا التغير إذا وضعنا في الاعتبار استخدام الزوايا المختلفة للكاميرا أثناء تصوير أحد الأفلام السينمائية.وقد يحدث أحياناً أن تعطينا الكاميرا رؤية محدودة. وحينما ننظر من خلال تلك الكاميرا، على شئ معين؛ فإنه يتراءى لنا كما لو كنا نراه بعيون شخص آخر، ومن ثم فإن أي نشاط بصري يتعلق بمشاهدتنا ينطلق أساساً من خلال عيون ذلك الشخص. وفي رواية «فلوبير» استخدمت مثل هذه الوجهة من النظر عندما كانت «إما بوفاري» Emma Bovary تنظر إلى زوجها تشارلز Charles في الوقت الذي كانت تقع خلاله في حب رجل آخر:

«التفتت.. «تشارلز» كان هناك، كانت قبعته ساقطة على حاجبيه وكانت شفتاه الغليظتان ترتعشان؛ مما أضفى على وجهه مسحة من غباء ظهره بالذات، ظهره الساكن كان مثيراً لسخط من ينظر إليه، ولقد رأت هي كل تفاهته ماثلة هناك.. داخل معطفه».

بالطبع.. يبرز هنا شئ ما أكثر تعقيداً من أمر زاوية الكاميرا. إننا نشارك «إما» انطباعاتها حول تشارلز لحظة تشكلها داخل عقلها. إن وجهة نظر الرواية تجسد مشاعرها وأفكارها في اللحظة التي تراه فيها.. فضلاً عن أنها تنبئنا بما تراه هي أيضاً. وبالإضافة إلى ذلك، فإننا نشهد «تطور» هذا الانطباع. لم يحدث مطلقاً أن تصورت إما- تشارلز بهذه الطريقة، وعلى هذا النحو الذي تفعله في هذه اللحظة، ولم يحدث أن ظهر لنا اشمئزازها من زوجها، أو تغيرها المفاجئ تجاهه من قبل على هذا النحو. وكذلك برزت لنا مسببات هذا التحول. إن تتابع الانطباعات والأفكار يتضح على

مرأى منا: إنها تلتفت، ترى تشارلز، ترى القبعة، الشفاة الغليظة، تتأمل مدى غباء نظرته، ترى ظهره، يستثير سكون هذا الظهر سخطها، وعندئذ تدرك كل ابتذاله (تفاهته) «بارزة هناك إلى حد بعيد». لقد شاهدنا التشخيص الدرامي لتطور الموقف وثباته.

يمكن ـ بناء على ذلك ـ أن تعطينا وجهة النظر في القصة لا مجرد الإحساس بالتواجد على نحو ما تقدم عدسة كاميرا محددة هناك، بل تمنحنا ما لا تستطيع الكاميرا إعطاءه، وهو السياق المتتابع للأفكار والعواطف في المشاهد المعروضة. وعلى نحو مشابه يمكن للصورة المتحركة أن تعطينا لقطة بانورامية ـ متعددة المشاهد ذات زاوية واسعة، فعلى سبيل المثال يمكننا أن نرى شاحنات تتحرك فوق طريق طويل ممتد لإحدى قرى الريف. إن فلوبير Flouberr يفعل هذا أيضاً من خلال إقناعنا بوجهة نظر المراقب العارف بكل شئ الذي يستطيع رؤية كل شئ. غير أن وجهة نظر الرواية هنا أيضاً ليست مجرد زاوية للرؤية.. إنها كيفية المعرفة. يبدأ فلوبير Flouberr السرد في الجزء الثاني من روايته لا بمجرد مسح شامل يتخلل جنبات الريف كي يمدنا بصورة للقرية الجديدة التي تعتزم إما Emma وتشارلزCharles العيش فيها، وإنما يقدم لنا كذلك مسحاً عبر الزمن الماضي.. يقول:

ما إن يغادر المرء الطريق الرئيسي المؤدي إلى «بواسير» La Boissiere حتى يصل إلى مرتفعات «ليكس» Les Leux من الجهة التي يظهر الوادي منها في المنظر والنهر الذي يجري خلاله فيقسم المنطلقة إلى إقليمين منفصلين تماماً.. مراع على اليسار وأراض محروثة على اليمين. وحتى سنة ١٨٣٥ لم يكن هناك طريق معد

للوصول إلى يونفيلYonville ولكن تقريباً منذ ذلك التاريخ تم شق طريق فرعي.. استخدمه الحوذيون بين حين وآخر فى طريقهم إلى فلاندرزFlanders وظلت يونفيل اباى Yonville Abbaye ثابتة رغم «مخرجها الجديد» وبدلاً من أن يجد أهلها فى إصلاح التربة.. أصروا على الاحتفاظ بأراضى المراعى على الرغم من أن ذلك يبخس قيمة هذه الأراضى، وبقيت القرية الكسول تنمو من جهة السهل الذى يتسع بصورة طبيعية على ضفاف النهر.

إن وجهة نظر الراوى العارف بكل شئ هنا هى التى تؤكد أنه عارف بكل شئ، وأنه مهيأ لأن يعرف كل ما له أهمية فى عالم الرواية؛ لأنه يستطيع أن يعلق على تاريخ المنطقة، كما يستطيع أن يقدم لنا أحكاماً مناسبة عن شئون القرية، فماضيها، على سبيل المثال، هو الذى أدى إلى نقص خصوبة أراضيها.

إن وجهة نظر الراوى العارف بكل شئ تعد أكثر شيوعاً فى القصة منذ وقت مبكر. ولقد كان الرواة الذين تابعوا فلوبير Flouberr وخاصة هنرى جيمس Henry James[11] أكثر اهتماماً بطاقات التشخيص الدرامى وقدرة وجهة النظر المحدودة على فورية التواصل المباشر. إن غياب وجهة نظر الراوى العارف بكل شئ لا يجعل التجربة الإنسانية أكثر مصداقية وأقرب إلى الواقع فحسب.. بل إنه يعين المثل الجمالية والقيم الفنية على جذب المشاهد إلى أعماق الحدث والمناخ العاطفى السائد فى الرواية. إن الناقد الأدبى بيرس لوبوك Percy Lubbock، الذى ندين له جميعاً بالجانب الأكبر من فهمنا لطبيعة وجهة النظر، يحاول أن يبرهن على أن الراوى حين ينتحى جانباً، ويقف منفصلاً عن الحدث، محيطاً به كل

الإحاطة؛ فإن عمل العقل والحس يذهب بعيداً حيث يوجد في مخطط معزول وزمن منفصل تماماً وبيئة مغايرة لذلك العالم الموصوف. هذا هو ما يحدث عندما يكون الراوى هو أحد الشخصيات؛ فشخصية مارلو Marlow تتكشف في زمن وظروف تنفصل ـ بصفة عامة ـ عن تلك التي وقعت فيها أحداث جيم. وهذا الانفصال يمكن أن يقع كذلك عندما يكون الراوى رجلاً مثل بيب Pip في رواية «التوقعات العظيمة» Great Expectations التي يحكى فيها قصة حياته بدءاً من نقطة متخيرة في مرحلة بلوغه. ورغم ذلك تقتضينا الحكمة أن نظل واعين بكون مثل تلك الطريقة القديمة في تقديم القصة ليست بالضرورة أقل قيمة من هذه الطريقة الحديثة، أو أنها أكثر وجهات النظر فورية وجلاء، فالمفترض في الفن، رغم كل شئ، أن ينظم التجربة ويصوغها في إطار درامي.

لقد كانت حنكة هنرى جيمس[١٢] Henry James في معالجة أمر وجهة النظر وراء إتاحة الفرصة واسعة لإمكان تحقق الإثارة والقوة والبراعة في تتبع التجربة القصصية من خلال إدراك الشخصية. ففي قصة جيمس James القصيرة: «الركن البهيج» The Jolly Corner نجد أنفسنا مشغولين تماماً بوجهة نظر الشخصية التي نشاركها حيرتها بين ما هو حقيقي وما هو خيالي. إننا نستغرق معه خلال تركيزه على نقطة معينة، ونتجمد لرعبه، ويمكن لمثال موجز من قصته تلك أن يكشف كيف يحدث هذا؛ فشخصية «سبنسر بريدون» Spencer Brydon الذي تبنى المؤلف وجهة نظره عاد إلى نيويورك، بعد أن قضى معظم حياته في أوربا، ليتصرف خلال أجازته الطويلة في بعض أملاك الأسرة بما في ذلك المنزل الذي تربى فيه وينتاب

القلق «بريدون» Brydon بشأن إمكانات الحياة التى سيواجهها إذا ما بقى فى عمله فى نيويورك بدلاً من السفر خارجها. وفى ساعة متأخرة من الليل راح بريدون Brydon يجوس خلال بيته القديم؛ بحثاً عن «شبح» ذلك الرجل الذى يحتمل أن يكون هو. وخلال عملية بارعة من الإيحاء النفسى يصبح بريدون Brydon مقتنعاً بأن ذاته الأخرى المحتملة سوف تكون لرجل فاسد الذمة، أنانى، جلف، ورغم ذلك لابد من العثور عليها. وحينما كان يتأمل البيت الخالى فى إحدى الليالى راح ينمى الانطباع المحدود بأن شبح ذاته الأخرى موجود معه فى البيت: فالأبواب تفتح وقد كان متأكداً من أنه أغلقها. وتنهار أعصابه، وفى نوبة من نوبات الرعب الذى لا يحتمل.. يهرول على درجات السلم ويهبط إلى الصالة، ولكنه يتوقف قليلاً عندما يهيأ له أنه يرى شخصاً ما فى ضوء الصالة الخافت. ويصف المؤلف الضمنى انطباعات بريدون Brydon من وجهة نظر بريدون نفسه إذ يقول بدا الأمر كما لو أن شيئاً ما يوجز داخل (الصالة) يحتمى بالغموض والالتباس، ويتوافق حجمه مع حجم السطح المعتم خلف الباب ذى الألواح الملونة الذى كان يشكل العائق الأخير أمام هروبه؛ حيث كان المفتاح فى جيبه. إن الغموض يتحداه حتى حين كان يحدق بقوة. لقد أثر عليه بطريقة حجبت عنه الرؤية وهزت يقينه لدرجة أنه يترنح للحظة فى خطوه. ثم ترك نفسه بعدها يمشى وهو يحس أن شيئاً ما كان هنا وسوف يقابله فى النهاية، يلمسه.. يأخذه.. يعرفه.. شئ ما غير طبيعى بالمرة.. مرعب.. لقد كان الظل الناقص.. الكثيف والمعتم هو شاشة العرض الفعلية لذلك الشاخص المتوهم..

لا شك أنك لاحظت كيف صاغ جيمس James هذه الفقرة بعناية إلى درجة أن بدا من السهل أن ندخل إلى محاولة تفسير ذلك الشئ الذى لم يكن له وجود إلا فى خيال «بريدون» Brydon.بدا كما لو كان هناك شيئ ما»، «تحداه الغموض». «ترك نفسه يمشى وهو يحس أنه كان هنا فى النهاية شئ ما». إن هذه الحيل ربما كانت مفاتيح اللغز.. لقد اخترعها «بريدون» Brydon من خلال نظرة التوجس إلى ذلك الشكل الناتج عن الظلال، وربما كان هذا الشكل هو انعكاس شخصه هو على الزجاج القريب من الباب، أو وليد الخداع الضوئى، فراح يقدمه لقوى إيحائه الذاتى: تاركاً «نفسه يمشى» ومع ذلك شاركناه - فى ذلك الوقت - وجهة نظره طيلة ارتباطنا به خلال تجربة غلبة الوهم برؤية ذلك الشكل، لقد كنا نبحث عن ذلك الشئ كما كان هو يبحث عنه تماماً. وعندما كنا نقرأ استشعرنا الميل إلى سرعة الانتهاء من تلك العبارات المحددة الدقيقة (بدا كما لو كان.. إلخ) لأننا كنا نتلهف لرؤية ما كان يراه. إن الظواهر النفسية جذابة ومرعبة شأنها فى ذلك شأن الظواهر الجسمية تماماً.

يرسم «بريدون» Brydon ملامح الشخص الموهوم بحيث يكون رجلاً فى مثل عمره، يقف واضعاً يديه على وجهه كما لو كان يستشعر العار من البشاعة والفساد اللذين سوف يكشف عنهما وجهه. ولكن «بريدون» Brydon محكوم بحب استطلاع مخيف.. الأيدى تتحرك من فوق الوجه وتنفتح.. تسقط ويتكشف الشخص ليبدو أكثر بشاعة مما يمكن أن يتصوره بريدون Brydon، فينتفض واقفاً من أثر الصدمة لأن هذا لا يمكن أن يكون ذاته البديلة بأى حال من الأحوال.. إنه يضطرب جسمياً ويصبح التهديد أقوى..

لقد باغته الآن أقرب فأقرب.. تماماً مثل تلك الصور الخيالية المتضخمة التي يرسمها فانوس الطفولة السحرى للغريب، أيا كان ذلك الغريب.. شرير، قبيح، وقح، سوقى، فهو يتقدم للعدوان وقد عرف من نفسه أنه سوف ينسحب ويتراجع. وعندئذ يواصل الضغط بقوة، ويصاب بأثر من قوة صدمته، ويسقط مرتداً على عقبه يلهث متقداً بأنفاس حارة ورغبة عارمة فى حياة أطول وأعرض من تلك الحياة بالفعل، وغضبه للشخصية التى كانت قبل انهيارها شخصيته.. لقد شعر أن دائرة الرؤية كلها تتحول إلى ظلمة، وأن أقدامه بالذات تولّى بعيداً.. دارت رأسه، إنه يمضى بعيداً.. لقد مضى بالفعل. حتى فى هذه الفقرة - على نحو ما نرى - لا يمكننا أن نتأكد مما إذا كان «بريدون» Brydon تخيل كل شئ، أو أنه قد رأى - بالفعل - شخصاً أو شبحاً. قد لا يكون ذلك مهماً؛ لأن عملية التشخيص هى - فى المقام الأول - عملية نفسية. إن جيمس James آمن بأن مغامرات العقل قادرة على أن تنتج من التوتر والإثارة ما تنتجه المغامرات الجسدية والاجتماعية تماماً. وجاء أسلوبه جديراً بامتلاك ناصية التشخيص فى التجربة النفسية للفرد، على حين يحافظ على قدر كاف من الهيمنة التى تنشأ عن النزوات والأهواء والتخيلات وضروب الرعب النفسى التى تثيرها الرؤية الذاتية.

ثم جاء الروائيون المحدثون من أمثال جيمس جويس J. Joyce ومارسيل بروست M.Proust ووليام فوكنر W.Faulkner وفرجينيا وولف V.Woolf ليتجاوزوا جيمس James إلى ما هو أبعد فى تجريب وجهات النظر التى تعكس - بإخلاص أشد - فاعلية عمل العقل الإنسانى.. متأثرين فى ذلك - على نحو غير مباشر -

بنتائج واكتشافات علم النفس الحديث، وبكتابات بعض الفلاسفة من أمثال هنرى برجسون Henri Bergson والأمريكى وليام جيمس William Jameshg الذى أوضح أن الوعى الإنسانى يتدفق فى تيار لا ينتهى مطلقاً. وهذا التيار ليس ملتحماً أو مترابطاً أو منظماً على نحو ما قرر جيمس James. لقد وجدوا مصدراً للتشخيص الدرامى، أو على الأقل، إغراء أقوى بالطرق التى يغير العقل بها مساره من موضوع إلى آخر، ومن الماضى إلى الحاضر، ومن الخيال إلى الواقع الخارجى. لقد أصبح «موضوع» رواياتهم - على نحو ما سبق أن ناقشناه(١٣) - هو العقل البشرى نفسه، ولكنهم كانوا يمارسون التجريب فى وجهة النظر أيضاً ليكشفوا لنا ما أصبحنا نحن جميعاً واعين به كذلك، وهو أن نظرة كل فرد إلى الواقع تتداخل على نحو معقد مع الطباع والهواجس ودرجات الإحساس والنزوات الشخصية.

إن نتائج هذه التجارب تدحض قضايانا الخاصة بتغير الشخصية ومنهم الأحداث القصصية. فى رواية جويس Joyes التى تسمى Portrait of the Artist as a young «صورة الفنان شاباً نطل على عالم طفل صغير يرى Moocow ينحدر عبر الطريق ليقابل «الطفل النيقاوى»(١٤) Nicens الصغير المسمى «الصغير توكو» "Tuckoo" وفى رواية عوليس Ulysses له أيضاً نطلق العنان لتخيلات ليوبولد بلوم Leopold Bloom الشبقية فى حى الضوء الأحمر The Read Light فى دبلن Dublin وفى رواية الأمواج Waves لفرجينيا وولف VerginiaWoolf نحاول أن نجوس خلال النسيج المتشابك لستة عقول مختلفة وهى تفكر فى

وقـائع وأحـداث واحــدة. وفى رواية فـوكنر Faulkner الصـوت والغـضب The Sound and fury نتلمس طريقنا خـلال الأفكار المختلطة للأبله Benjy الذى كان إحـساسـه بحـركة الزمن مـعطلاً تمامـاً، كمـا كان فـهمـه للأحداث لا يسـتند إلى مـنطق العـقل بالمرة. ورغم مـا نفتقده من سـهولة القراءة والثقة فى أحداث تلك الروايات؛ فـإننا نكتـسب رؤية نـافـذة خـلال عـقـول إنسـانيـة أخـرى، وإدراكـاً بحـسـاسـيـة الأشـيـاء ولونهـا. إننـا نغدو أقرب إلى مـزج الأحـاسـيس والذكريات وبواعث اللاشـعور والتداعيات الذاتية التى تصنع سياق الفكر عند كل فرد. إننا نكتشف عمل الفن الذى هو عمل العقل وعلى نحو مـا يجب أن نكون مع شـخـصـيات الرواة هى روايتى لورد جيم L.Jim ولوليتـا Lolita فنشكل تصـوراتنا الخـيـاليـة لمعـمـار عـالم الرواية.. فإن مـهـمـتنا القـادمـة هـى أن ننظر بالتـحـديد فـى أناس تلك العوالم القصصية وأساليب التشخيص المستخدمة فى تقديمهم.

★★★

الفصل الخامس

الشخصيات الروائية

لقد دافعت من قبل، خلال الفصل الأول، عن فكرة كون الأدب ذا قيمة خاصة تكاد تتفوق على سائر المعارف الأخرى؛ لأنه يقدم الأفكار فى سياق إنسانى. وفى الفصل الثانى صنفت أصناف الرواية على أساس من نوع المعلومات التى نستقيها عن البشر فى تلك الروايات: ودافع الشخصيات.، بيئاتهم الاجتماعية وأحوال الحياة التى تجسدها تلك الشخصيات. وفى الفصل الثالث ذهبت إلى ما نتوقعه ونرجوه مما يمكن أن يصدر عن بعض الشخصيات الرئيسية فى الروايات يشكل أحد أسس بناء هذا الجنس الأدبى. وحاولت - فى الفصل السابق على هذا الفصل - أن أبين ما الذى يحدث عندما نضطر إلى فهم أحداث بعض الروايات من منظور شخص آخر. ومن الواضح أن كل ما نخوض فيه من أمر الرواية يتصل بفهمنا للبشر فيها.

إن غاية الرواية. باعتبارها تعبيراً فنيا، هى تجسيد الحياة الإنسانية على نحو أعمق وأخصب.. على حين أن بعض ضروب التعبير الفنى الأخرى تتجه إلى منظور واحد شأن اللون فى الرسم والتوترات المثيرة فى الموسيقى.. فضلاً عن أن بعض أشكال التعبير الأدبى الأخرى - كما هو الشأن فى الشعر - قد تعنى باللغة قدر عنايتها بفهم الحياة الإنسانية.

ومن ثمّ كان التشخيص هو محور التجربة الروائية، وكانت الغاية الأساسية من إبداع الشخصيات الروائية هى أن تمكننا من فهم البشر ومعايشتهم، ولعل أفضل ما نخرج به، فى نهاية المطاف من قراءتنا لرواية «هندرسون ملك المطر»(١) هو فهمنا «لشخصية هندرسون».. كما أن أفضل ما نخرج به من قراءتنا لرواية «أيها

الأرنب.. انطلق»[٢] هو إتاحة الفرصة للتعرف على الأرنب أنجستروم Angrstom (مهما كان تقديرنا له). إن هذه الحقيقة اليسيرة كثيراً ما تغيب عنا خلال عملية النقد الأدبى. ومن المؤكد أن ما سوف أقوله فى هذا الفصل عن التشخيص قد يفتقر إلى هذه الحقيقة هو الآخر؛ إذ إننى سوف أبين كيف يعمل التشخيص فى الرواية على توصيل معنى العمل الروائى وتحليل نسيجه الاجتماعى.. كما سوف أناقش طريقة رسم الشخصية فى الروايات، لكن لن أتعرض لما تمثله أية شخصية بوصفها شريحة ممثلة للحياة الإنسانية؛ لأن كل شخصية قصصية غالباً ما تكون شخصية متفردة، والعلاقات التى تربطنا بها هى كذلك علاقة متفردة. فشخصيات روائية مثل هندرسون Henderson الأرنب انجستروم Rabbit Angstrom كوينتين كومبسون Quentin جوزيف ك.. .Joseph K لورد جيم L.Jim إما بوفارى Emma Bovary كلها شخصيات متفردة.. مهما كانت درجة تمثيلها لأحوال الإنسان، والأزمنة التى عاشوا خلالها. إن الرواية فى أمريكا وبريطانيا وأوربا الغربية، كما نعرفها. ظهرت فى مناخ ثقافى يقدر - ربما قبل كل شئ - تفرد الذات.

بقدر ما أود الكلام حول «جاى جاتسباى» "Jay Gatsby" و«راسكولينكوف» Hraskolnikov اللذين عرفتهما من خلال روايات «فيتزجيرالد» Fitzgerald[٣] ودوستويفسكى Dostoyvsky.. بقدر ما أستشعر العجز عن نقل خواصهم الإنسانية بنفس الغنى الذى بدوا به خلال الروايات، لأن حياتهم جاءت فريدة فى تميزها عبر تلك الروايات. ولكنى - رغم ذلك - أستطيع توظيفها فى تجلية عناصر التشخيص التى تيسر للمؤلفين توصيل خصائصهما الإنسانية،

وتأخذ بأيدينا نحو فهم المضامين الإنسانية لتلك الروايات. وهذه العناصر هي:

- مدى تعقيد التشخيص.

- ومدى الاهتمام الذى تستأثر به بعض الشخصيات.

- ومدى العمق الشخصي الذى يبدو أن إحدى الشخصيات تجسده.

إن الشخصيات الرئيسية في الرواية ترسم وتمنح تميزها من خلال هذه الوسائل.

يبدو من الطبيعى أن يستثير الناس المعقدون اهتمامنا وأن نكون شغوفين بمعرفة ما يجعلهم مثيرين للالتفات أو مميزين عن سواهم. لقد أشرت من قبل إلى أن إحدى ميزات الرواية تكمن فى أنها تتفوق على الحياة الحقيقية فى القدرة على اجتذابنا إلى أعماق وعى الناس الذين قد لا نجد سبيلاً آخر لفهمهم فهماً كاملاً. إن اهتمامنا ينصرف بقوة إلى الشخصيات المعقدة لأن تجربتنا عبر القراءة والعالم المطروح تقودنا إلى أن نتوقع من الشخصيات المعقدة لأن تجربتنا عبر القراءة والعالم المطروح تقودنا إلى أن نتوقع من الأحداث أن تحقق تغيراً من نوع ما فى الشخصية، وأن الناس المعقدين الذين ترتد تصرفاتهم إلى مجموعة متداخلة ومركبة من الدوافع والعواطف هم مظنة التعرض لأبرز التغيرات الملحوظة.. ما الذى يجعلنا نعنى بشخص أبله غبى لا يصدر عنه أدنى استجابة إزاء ما يلحق به؟ وعلى العكس من ذلك فإن لورد چيم Lord Jim[٤] أثار اهتمامنا إلى حد كبير، لأن مارلو Marlow جعله يبدو شخصاً

شديد التعقيد. شاب ينشد أن يكون بطلاً، ولكنه مثقل بضروب فادحة من النقص تتمثل في التردد والجبن والرومانسية والمثالية ومع ذلك فيه نزوع إلى الطفولية وتأنيب النفس. ولو أنه كان يشكل حالة بسيطة غير معقدة؛ لكان من الممكن أن نفقد الرغبة في متابعة دوره.. إن تعقده هو الذي يملي علينا الإحساس بأهميته.

دعنا نعد إلى رواية ف. سكوت فيتزجيرالد F.Scott Fitzgerald جاتسباى العظيم The Great Gatsby لنرى كيف يمكن توظيف التعقيد ووسائل التشخيص الأخرى في منح شخصية ما كشخصية رئيسية (ولسوف ألجأ إلى مصطلحات الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية من أجل التمييز بين الشخصيات البارزة في الرواية وتلك الشخصيات التي يأتي دورها تابعاً أو عرضياً على نحو ما؛ ذلك أن استخدام مصطلحات البطل والبطلة يبدو مضللاً لأن الشخصيات الرئيسية غالباً ما تظهر باعتبارها شيئاً دون البطولة بكثير. كذلك سوف استخدم مصطلح «بطل القصة» بالتناوب مع مصطلح «الشخصية الرئيسية». إن رواية جاتسباى العظيم The Great Gatsby تقدم مثالاً شائقاً لفاعلية عناصر التشخيص؛ لأن جاتسباى - شخصية العنوان - لا تكاد تظهر في أحداث الرواية إلا نادراً، ومع ذلك فهي الشخصية المهيمنة عليها. إن نيك كارلواى Nick Carraway, الذي قدم من قلب الغرب - شأن فيتز جيرالد Fitzgerald - إلى الشرق مبدياً سذاجته بشكل ظاهر يصف جاتسباىGatsby في الصفحة الثانية من قصته بأنه الشخصية البارزة التي يكمن سحرها في تعقدها وتناقضها الظاهرين.. فيقول:

إذا كانت الشخصية هى مجموعة متماسكة من الإيحاءات الموفقة؛ فلسوف ينشأ شئ رائع من حولها.. شئ من الحساسية المتناهية بما تبشر به الحياة كما لو كنا نتعامل مع واحدة من الآلات المعقدة التى ترصد الزلازل على امتداد عشرة آلاف ميل. وليس بمقدور الاستجابة أن تصنع شيئاً إزاء تلك الانطباعية الرخوة والتى لتتعاظم تحت اسم «المزاج الخلاق» CrÂative Temperment إنها هدية غير عادية للأمل المرجو.. الاستعداد الرومانسى الذى لم أعهده مطلقاً فى أى شخص آخر، والذى لا أظن من الوارد أن أجده مرة ثانية. لا.. إن جاتسباى Gatsby يعود فى النهاية على خير ما يرام.. إنه الشئ الذى افترس جاتسباىَ.. إنه الغبار الفاسد الذى ثار فى أعقاب أحلامه، فبدد - إلى حين - شغفه بالأحزان المحبطة والابتهاجات المهيضة للرجال. من هنا كانت شخصية جاتسباى Gatsby رهناً بتلك السمات التى تحدد مسار فضولنا إزاءه، وتستثير خيالنا تجاهه؛ فهو ذو طبيعة متضاربة. إن كاراواى N.Carraway يعيش فى المنطقة التالية لمقاطعة جاتسباى الأنيقة على الجزيرة الممتدة حيث تتجمع كل ليلة شاحنات مشاهير القوم «وجهاء الناس» خلال موسم ١٩٢٠ لإقامة الحفلات هنا وهناك وفيها ينطلقون فى العدو والانزلاق فوق المروج الخضراء. وعندما يلتقى كاراواى Carraway فى البداية بجاتسباى هناك، فإن لحظة اللقاء كذلك تشف عن لغز الرجل أو غموض شخصيته:

ابتسم ابتسامة ذات مغزى، بل أكثر من كونها ذات مغزى. إنها واحدة من تلك الابتسامات النادرة المفعمة باستشعار الطمأنينة الأبدية التى ربما التقيت بها أربع أو خمس مرات على امتداد الحياة

كلها. إنها تواجه - أو تبدو مواجهة - العالم الخارجي بأجمعه للحظة.. وسرعان ما تتركز عليك أنت فتأخذ طريقها إلى قلبك يحوطها ترحاب وتهيؤ لا سبيل لمقاومتها. لقد فهمت حقيقتك بالقدر الذى تود أن تفهم به.. لقد وثقت فيك بالقدر الذى تحب أن تثق فى نفسك، ومنحتك يقيناً بأنها هى - بالتأكيد وليس سواها - انطباعك الذى كان أقصى أمانيك أن تنقله. وعند هذه النقطة تحديداً.. تلاشت ووجدت نفسى أتأمل شاباً أنيقاً خشناً فى حوالى الحادية والثلاثين أو الثانية والثلاثين ينسج إطاراً شكلياً لخطبة تبددت لتوها، فبدت سخفية.

وحتى حين نعلم - شأن نيك كاراواى - أن أسطورة شخصية جاتسباى تبدو - على نحو ما - أحط فى أصولها مما توحى بها الهالة الماثلة من حوله؛ إذ خرج من البؤس عبر سلسلة من العمليات شبه المجهولة، وحتى حين ندرك أن هذه الأسطورة اخترعها هو من عنده بصورة مضحكة «بعد أن عشت أشبه بأمير شاب - هكذا يقول متباهياً - فى كل العواصم الأوربية: باريس.. ڤينسيا.. روما... أجمع الجواهر خاصة الياقوت الأحمر، وأحصد المسابقات الكبرى، وأرسم أحياناً أشياء لنفسى فقط، وأحاول أن أنسى شيئاً محزناً جداً حدث لى منذ أمد بعيد». إنه مازال يلح على ذاكرتنا بوصفه لغزاً محيراً. أن فيتزجيرالد Fitzgerald لا يحاول أن يبدد إحساسنا بالرومانسية التى تتخلل جهود جاتسباى Gatsby الطويلة كى يكون أفضل، حتى يتمكن من «إعادة تشكيل الماضى» ويفوز بالفتاة الذهبية التى لم يكن من الممكن مطلقاً أن يفوز بها ما بقى ذلك الشخص المغموس فى الفقر والبؤس. إن ضروب الإبهار التى تستثيرها مثاليته شبيهة بتلك التى لاحظناها عند اللورد جيم Lord Jim.

إن جاتسباى Gatsby يثبت أنه الشخصية الرمز.. رمز الحلم الأمريكى بالرجل العصامى الذى يصنع نفسه بنفسه، كما ينظر إلى قصة عظمة الحضارة الغربية من منظور الشخص الذى يحاول تقليدها. ومثل هذا المعنى الرمزى قدم على نحو واسع من خلال البراعة الفنية لفيتزجيرالد Fitzgerald. لقد كنا، قبل أن نعرف شيئاً من خلفية جاتسباى وحقيقة طبيعته - تائهين فى غمار التخمينات الواردة فى شأنه. وفى إحدى حفلاته نجد الضيوف يتكلمون على الأساطير المثارة من حوله على النحو التالى:

- «كان جاسوساً ألمانياً خلال الحرب».

- يومئ أحد الرجال مصدقاً على ذلك.

- «سمعت ذلك من رجل عرف كل شئ عنه.. لقد نشأ معه فى ألمانيا».. راح يؤكد لنا ذلك فى حسم.

- «لالا - تقول الفتاة الأولى - لا يمكن أن يكون كذلك، لأنه كان فى الجيش الأمريكى أثناء الحرب». وحينما استشعرت سرعة تصديقنا مالت إلى الأمام فى حماسة وقالت:

يمكنك أن تتأمله فى بعض الأحيان عندما يعتقد أنه ليس ثمة أحد ينظر إليه.. أراهن أنه قتل رجلاً ما».

- تصوب عينيها وترتعد.. لوسيلى Lucille ترتعد. التفتنا جميعاً ونظرنا هنا وهناك بحثاً عن «جاتسباى Gatsby»تلك كانت شهادة على ذلك التخمين الرومانسى الذى يوحى الكاتب من خلاله بوجود من يتبادل الهمس بشأن من بين هؤلاء الذى يستشعرون، ضرورة الهمس حول شئ فى هذا العالم.

إن فيتزجيرالد Fitzgerald يعالج تقديم شخصية جاتسباى Gatsby بمثل هذه الطريقة التى تيسر لنا بناء عدة صور عنه فتواصل تلك الصور تناميها المطرد. إننا - بوصفنا قراء - لا يمكن أن نفقد هذه الصورة حتى لو تبينا - فى نهاية الأمر - وجود مسافة نسبية بين ذلك المعنى الذى يطرحه ويكمن فيما يمثله، وذلك المعنى الأكثر تعقيداً عند كاراواى N. Carraway.

يسوق فيتزجيرالد Fitzgerald هذا المشهد من أجل الغاية الخاصة بترسيخ مكانة جاتسباى Gatsby. وثمة غاية أخرى تتعلق بعناصر تحديد أهمية إحدى الشخصيات فى الرواية: مقدار الاهتمام الذى يعطى له «إن الاهتمام فى رواية» جاتسباى العظيم The Great Gatsby يتأتى من قبل شخصيات أخرى فى الكتاب. ولو أن الناس - فى رواية من الروايات - واصلوا الحديث عن إحدى الشخصيات؛ فلسوف يكون بمقدورنا تبرير ذلك بأن تلك الشخصية قد خصّت بقدر من التميز فى خطة الكتاب. وبالمثل يبدو من الإنصاف أن نوجه أنظارنا إلى هؤلاء الناس الذين نشاهدهم عبر معظم صفحات الرواية، ونرى حضورهم طاغياً، ويستأثرون بمكانة متفوقة باعتبارهم الشخصيات الرئيسية. وهذا من شأنه أن يدحض إحدى القضايا اليسيرة التى كانت كثيراً ما تثير الصعوبات عندما يفوت الكتاب الالتفات إليها. ثمة أمثلة نرى فيها إحدى الشخصيات تنال قدراً كبيراً من الاهتمام خلال أحد أجزاء الرواية، وبعد ذلك يدفع بها إلى الخلف، أو تختفى بالمرة بمجرد صرف الاهتمام إلى جهة أخرى. وحتى حين يكون الكاتب موهوباً ذا غريزة فنية متأصلة شأن ديكنز Dickens؛ فإنه يوقع نفسه فى مأزق

تضطره إلى التخلص من بعض الشخصيات بطريقة متعجلة بعد أن كان يغمرهم بعظيم الاهتمام، وتتكرر المشكلة بأكثر مما يتصور المرء. إن كثيراً من الأجساد تحشر فى زوايا قصصية ضيقة. إنه لشئ مقلق للقارئ أن نقيم صرحاً من التوقعات والرغبات حول جميع الشخصيات الرئيسية، ويتاح لنا الإسهام بقوة فى تشكيل الأدوار الحاسمة التى سوف يؤدونها فى تجلية الفكرة الرئيسية للرواية.. فإذا بهم ينفون من دائرة الاهتمام أو ينحون من سياق الرواية. إن إبعادهم على هذا النحو يتركنا فى غبار هذه التوقعات المجهضة.

إن الطريقة التى قدمت بها شخصية جاى جاتسباى Jay Gatsby فى رواية فيتزجيرالد Fitzgerald يوضح كذلك العنصر الثالث من عناصر رسم الشخصيات الرئيسية: القوة التى يبدو أن إحدى الشخصيات تجسدها. إن جميع الناس الذين يلفهم الغموض أو تشكل حياتهم لغزاً غامضاً علينا يستثيرون شغفنا على نحو ما استثار جاتسباى Gatsby شغف هؤلاء الناس فى الحفل. وتخبرنا تجربتنا الخاصة أن الناس يكشفون من أمر أنفسهم أحياناً أكثر مما ينبغى، وذلك حين يكون لهم فى ذلك مصلحة خاصة.. تكلمون كثيراً، ونحن نكون أكثر جرأة واستعداداً لدعوة الناس أو تشجيعهم على ذلك حينما نمسك فقط ببعض الومضات الملغزة من شئونهم. إن الهالة المحيطة بشخصية جاتسباى Gatsby تأتى من الغموض الذى يكتنفه، فلقد لاحظ كاراواى Carraway, بعد أحد العروض الموسيقية فى حفل جاتسباى Gatsby, أن الفتيات كنّ يضعن رؤوسهن فوق أكتاف الرجال بطريقة أشبه بحال السكير المختال.. كن يتطوحن للخلف يعبثن بأذرعة الرجال، لقد كنّ فى مجموعهنّ،

على يقين من أن أى واحد من الرجال سوف يبادر إلى تلقيهنّ قبل أن يقعن على الأرض، لكن واحدة منهنّ لم تحاول التمايل من خلف جاتسباى Gatsby ولم يحدث أن ربتت إحداهنّ برفق على أكتافه، أو استطاع لحن رباعى أن يدور برأسه دورة واحدة».

إن إحدى ظواهر التناقض فى الرواية تتمثل فى أن أغلب الناس الذين يقدمون لنا بصورة غير مكتملة ينالون منزلة رفيعة بسبب تلك الصورة. لقد اعتدنا - فيما أعتقد - أن نجد الشخصيات فى رواية جين أوستن Jane Austen أقرب منالاً وأكثر تسطيحاً من تلك التى نراها توصف فى رواية توماس هاردى Thomas Hardy باعتبارها نموذجاً تقريبياً للشخصية المأسوية الدقيقة. ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى أن شخصيات هاردى Hardy أكثر غموضاً وأقل قابلية للتفسير؛ «فمثلهم الحميمة فى التفكير والسلوك تتشكل فى بساطة بعيداً عن دائرة رؤيتنا. إننى أسوق هذه المفارقة لأن من الوارد أن تكون أوستن Austen قد فهمت أناسها على نحو أفضل مما هو عند هاردىHardy, وربما كانت نظرته إلى الطبيعة الإنسانية أقل نفاذاً من نظرتها. إن الغموض قد يضفى إحساساً وهمياً بعمق الشخصيات.

إن التعويل على الغموض على هذا النحو يحقق آثاره بالطبع، لكن فقط فى حالة ما نعزو القوة إلى الشخصية، لنتأمل هذه الصورة التى رسمها الكاتب لشخصية جاتسباىGatsby حين يقول: «ثمة هالة من ضوء القمر كانت تتلألأ فوق منزل جاتسباى، فتحيل الليل رائعاً كما كان من قبل، وتنعس البسمة والصوت فى حديقته التى ما زالت متوهجة.. الآن خواء مباغت يبدو متدفقاً من النوافذ والبوابات

الضخمة، فيضفى جواً من العزلة التامة على الحشد من الضيوف الذين كانوا يقفون عند المدخل.. ترتفع يده بإشارة وقور بالوداع». قطعة كلاسيكية محددة لرجل وحيد ومنضبط.. إذن جاتسباى Gatsby يحتل مكانته، باعتباره شخصية قصصية من مغايرته لسائر أهل الجزيرة الطويلة فى الرواية إنه رجل محمل بحلم أبدى.. أن يفوز بالفتاة التى أحبها يوماً ما، ونحن نعلم أن كل طاقاته وأفكاره مرهونة بتلك الغاية. فى عالمنا.. عالم الرجال والنساء المألوفين، حيث يعيش الناس حياة عادية، يأتلفون ويختلفون، ويبددون أوقاتهم فى ضروب تافهة من الأنشطة، يكون الأمر مشجعاً على تأمل نماذج القوة المتفردة. إنهم يوقظون فينا أحاسيس الحيوية الإنسانية المتدفقة، ولو أنهم كانوا أشرار؛ فلسوف يستثيرون فينا الشعور بالظلام، والتوجس.. أو - على الأقل - يستثيرون جوانب غير قابلة للتوصيف من الطبيعة الإنسانية. إن الرومانسية الحديثة تفيض بمثل هذه الشخصيات التى تنضوى تحتها أمثال نموذج كاترين Catherine وهتكليف Heathcliff كما أنها تدخل دائرة الروايات الاجتماعية والنفسية. إن شخصية «إيهاب» فى رواية Moby Dick(*) تعد نموذجاً للمخلوق الذى يبدو تقريباً شيطانى القوة والإصرار فى مطاردته للحوت الأبيض. إن قدراً يسيراً من تعقيد الرجل يتكشف لنا.. إنه يتراءى لمخيلتنا لا للغنى المتنوع فى شخصيته، ولكن لفرط استحواذ تلك الشخصية علينا أو مدى هيمنتها على تلك المخيلة.

إن القوة، باعتبارها سمة الشخصية، تستقطب اهتمامنا لدرجة أنها تستطيع أن تحل محل العنصرين الآخرين من عناصر

تشكيل الشخصيات الرئيسية.. التعقيد، ومقدار الاهتمام الممنوح لها خلال الرواية. قد تظهر قوة الشخصية فقط فى قدر من الغموض أو توارى الروح خلف دوافع مبهمة بين حين وآخر، ولكن هذا القدر يكفى كى ينصب اهتمامنا عليها فلا يحيد عنها باعتبارها شخصية رئيسية فى القصة. ثمة تعريف ذائع للشخصيات القصصية قدمه إى أم فورستر E.M.Forster[٦] - أحد رواد الرواية فى مطلع القرن العشرين، يقول فيه بوجود شخصيات «مسطحة» محكومة بفكرة ثابتة لمبدعها، وشخصيات «مستديرة» وهى تلك الشخصيات التى تجسد كل ضروب التنوع والتعقيد فى الطبيعة الإنسانية وتعد الشخصيات الدائرية وحدها - فى رأى فورستر - «هى الشخصيات المناسبة لتمثيل البعد المأسوى لأطول أمد ممكن، كما أن بمقدورها أن تقودنا صوب أى نمط من المشاعر فيما عدا مشاعر المرح والتواؤم»[٧]. وأغلب الظن أن فورستر Forster كان مشغولاً - بالدرجة الأولى - بالشخصيات المسطحة الثانوية أو النماذج الكوميدية - حينما قال هذا الكلام.. غير أنه عُدّ دليلاً نقديا لفترة من الزمن فى بعض الجهات إن تجربتنا فى القراءة تدلنا على أن هذه الفروق غير كافية وغير حقيقية إلى حد كبير. إن التعقيد، باعتباره مناط التشخيص الإنسانى، أو مناط التمييز بين البشر، ليس قادراً - بالضرورة - على أن يحقق فينا تأثيراً مأسوياً.. فى حين أن قوة الشخصية وحدها تستطيع أن تزودنا به.

لقد عنيت بالمقومات التى من شأنها أن تهيئ لإحدى شخصيات الرواية أن تكون الشخصية الرئيسية؛ لأن مغزى التجربة الماثلة فى العمل يبدو مقترناً بتلك الشخصية فى الأعم الأغلب. إن

الشخصية الرئيسية هى تلك الشخصية التى تستحوذ على اهتمامنا تماماً، ولو فهمناها حقاً؛ فإننا نكون غالباً قد فهمنا جوهر التجربة المطروحة فى الرواية. إن راسكولينكوف Raskolnikov بطل رواية فيودر دوستويفسكى Fyodor Dostoyevsky الجريمة والعقاب Crime and Punishment - هو مثال الرجل الذى يجسد بالغ التعقيد وقوة الشخصية.. الأمر الذى جعله يشغل أكبر قدر من الاهتمام على امتداد الرواية. ومن خلال كفاحه وأفعاله نستطيع، فى النهاية، فهم المشكلة الإنسانية التى تعالجها الرواية. إن انفصاله عن الحياة العادية المألوفة، وافتتانه بالنظريات الفكرية المتعلقة بشخصية الإنسان الخارق Superman وانتزاعه لنفسه مكاناً مجاوزاً لكل ما هو أخلاقى، ورؤيته غير السوية للقيم الإنسانية.. كانت هى العوامل التى تكاتفت بقوة داخل عقله المختل لتقوده إلى القتل. إن كراهية الذات وما تجر إليه من ضروب العذاب وتبدد الثقة فى النفس.. وربما انهيار ضوابط التحكم النفسى Psychological Control تصارعت بقوة فيما بينها. ولقد احتشدت فى تجربة راسكولينكوف Raskolinkov كل الرؤى التى تضمنها علم النفس الإنسانى، وضروب الصراع والمواجهة بين الأفكار والتجربة على نحو جعل رواية دوستويفسكى جديرة بالتقدير والثناء. إن الشخصيات الرئيسية تؤدى، على نحو ما أشرنا فى الفصل الثالث، مهمة رئيسية حيث تقودنا إلى طبيعة البناء الدرامى؛ فعليها نعتمد حين نبنى توقعاتنا ورغباتنا التى من شأنها أن تحول أو تدعم تقديراتنا وتقييمنا. ومن ثم تنهض قيمة معظم الروايات وما تحدثه من التأثير الفعال على مدى مقدرة الشخصيات

الرئيسية فى تقديم المواقف والقضايا الإنسانية التى يطرحها العمل تقديماً حيوياً. إننا نميل إلى تقييم العمل فى ضوء مقدرة الشخصيات على تجسيد تلك المواقف بصورة مقنعة، وإن كنا قد اقتنعنا بشخصية راسكولينكوف Raskolinikov باعتبارها تصويراً مقنعاً لرجل تنتابه الهواجس بسبب أفكار معينة.. الأمر الذى يبدو كافياً لتفسير تصرفاته باعتباره شخصية حقيقية واقعة تحت وطأة بعض الظروف الخاصة، أو باعتبار طريقته فى الشعور أو الإدراك تابعة لمسار ما قد نتوقعه في مثل تلك الحالة. وعندئذٍ يمكننا أن نقول إن هذه الأفكار قد قدمت تقديماً حيوياً أو شخصت تشخيصاً درامياً متقناً.

إن كثيراً من الروايات تفشل بسبب عجز الشخصيات الرئيسية عن أن تكون أفكاراً حية أو تجارب يقال لنا إنها تجارب حية. على سبيل المثال.. لو أن دوستويفسكى Dostoyevsky أخبرنا أن راسكولينكوفRaskolnikov قد صدق نفسه بأنه يسمو فوق كل ما هو أخلاقي، ولم تقدم لنا التحليلات النفسية لطريقته فى التفكير والشعور؛ فإن القضية الأخلاقية تكون حينئذٍ قد تم طرحها، لكنها لم تشخص التشخيص الفنى اللازم. وبالمثل يمكن لديستويفسكي أن يقول إن راسكولينكوف قتل امرأة عجوزاً لأنه كان لا يرى لحياتها قيمة.. بل يستطيع ديستويفسكى كذلك أن يرينا راسكولينكوف وهو يمسك «بلطته» بمهارة، ولكن لن يكون هناك تشخيص ناجح للمواقف الأخلاقية والنفسية الواقعة ما لم نوقن بأن راسكولينكوف يتصرف باقتناع تام انطلاقاً من مثل تلك الدوافع. إن ديستويفسكي يؤسس قاعدة راسخة ينطلق منها منظور الرؤية

والفهم لطبيعة شخصية راسكولينكوف؛ كى نستطيع نحن ـ حين نراه يتصرف على نحو ما ـ أن نقدر ماذا يعنى لديه أن يتصرف على هذا النحو أو بهذه الكيفية الخاصة التى مارس بها تصرفه. وإلى حد كبير ظلت الشخصيات الرئيسية توجد وتتحدد لأنها فقط أعطيت من التميز والاهتمام ما يجعلها قادرة على تقديم التشخيص المقنع للمواقف أو القضايا الإنسانية فى العمل الروائى.. ولو حدث أن فشلت فى أداء هذا الدور، فلسوف يسقط العمل تماماً.

ثمة كلمة واحدة يحترس بها من هذا التعميم فحيث أن طموحات الناس فى الحياة تفوق قدرتهم على تحقيقها، يحدث كثيراً أن تلتوى الأفكار، وتتغير تبعاً لظروف الحياة. ومن ثم وجد الروائيون ذلك مناسباً لتقديم نمط من الشخصيات الرئيسية يفشل فى أن يعيش بأفكاره. إن التضاد بين ما يعتقده المرء من أن سلوك الشخصية يمثلها، وما تمارسه الشخصية بالفعل من شأنه أن يدعم حالة المفارقة. إننا نلاحظ ـ على سبيل المثال – أن التناقض المؤسف بين نظرة جاتسباى Gatsby المهيبة لنفسه باعتباره شخصية نبيلة تكتوى بحب ديزى Daisy - المرأة التى لا يستطيع أن يكتسبها إلى جانبه ـ وتلك الفوضى المفزعة التى تظهر عندما يحاول إظهار ذلك الحب بشكل عملى. إننا نحتمل على مضض تلك المواجهة المحرجة من زوج ديزى التى يصر فيها جاتسباى على تأكيد أن ديزى Daisy لم تحب زوجها حباً حقيقياً على الإطلاق، فيواجه إحساساً بالانسحاق عندما تقرر ديزى Daisy - بتلقائية كافية ـ أنه لا يمكن أن يكون من الحق أن تقول أنها لم تحب مطلقا زوجها. ومن هنا يبدأ سقوط السيناريو الهائل الذى كان جاتسباى Gatsby مستغرقاً فى

تخيله. إن لحظة التطهر من عذابات الحب التى تخيلها جاتسباى Gatsby حقيقة واقعة عندما تصور Daisy وهى تتخلى عن زوجها من أجله.. تحولت - هذه اللحظة - إلى حطام من غضب مزعوم واضطراب وغموض. لقد تبينا - فى ذلك الوقت - صورة كافية لشخصية جاتسباى Gatsby والعالم القصصى لفيتزجيرالد Fitzgerald حيث لا يمكن أن تستمر حياة شئ على صورته الرومانسية. كما عرفنا أن جاتسباى Gatsby- شأنه شأن كل الرجال - حقيقته أقل من تلك الصورة المتضخمة التى رسمها لنفسه. لقد تم إعدادنا لإدراك هذه المفارقة، ولذا نعود إلى الوراء حتى نستوعب مقدار التفاوت بين ما هو مثالى وما هو واقعى سادى.

إن تردى جاتسباى Gatsby - فى هذا المثال لا يعد فشلاً للشخصية فى تجسيد رؤية فيتزجيرالد Fitzgerald إن المفهوم السائد فى رواية جاتسباى العظيم The Great Gatsby يتمثل، فى الحقيقة، فى نقطة دقيقة: الصور الذاتية الرومانسية المتألقة مهيأة للسقوط أمام الحقيقة المطلقة. ومن ثم كانت المغايرة الساخرة بين ما يعتقد الشخوص أنهم يجسدونه، وما نرقب نحن من أمرهم شارة غير دالة - بصفة مطلقة - على أنهم قد فشلوا فى تشخيص أفكار المؤلف بفعالية وكفاءة، وهذا هو ما ينبغى ألا يغيب عن أذهاننا كما أن مكانة جاتسباى Gatsby باعتباره شخصية مهيمنة فى الرواية، لا يصيبها النقص بسبب من ذلك التعارض الساخر، لأننا ما زلنا مفتونين بذلك الرجل الذى شحذ ذاته بمثل هذه القوة من أجل العظمة الذاتية المتوهمة.

إن فشل الشخصية الرئيسية فى تجسيد قضية الرواية يحدث

عندما لا نستطيع تقبل التشخيص، أو النهج الضابط لمسلكها فى التعامل مع القضية المطروحة. وتعد بطلة رواية «الجريمة والعقاب» Grime and Punishment من منظور كثير من القراء، مثالاً موضحاً لهذه المشكلة ذلك أن سونيا Sonia التى يحبها راسكولنيكوف Raskolnikov والتى تحضه على الاعتراف وتدفعه إلى الإصلاح تبدو - لدى بعض القراء - أكثر طيبة ومثالية من أن تكون شخصية حقيقية، وإنما هى شخصية ملائكية حزينة مهيأة - على نحو ما - لتجسيد القوة الروحية للدين والحب، وهذا عبء مخيف لا تقوى شخصية على حمله، كما أنه من الصعب عليها أن تجسد عملية تسامى امرأة عادية إلى درجة القداسة. إن مثل هذه الأعباء هى التى تطغى على معظم بطلات ديكنز Dickens'heraines؛ ولأجل ذلك يتحولن إلى مجرد انعكاسات شاحبة واهنة لفكرة ما.. فكرة لا سبيل لإدراكها.. أى لا يمكن أن نتخيلها حقيقة واقعة. والحق أن القصور النسبى فى رسم الشخصيات الخالصة الطيبة والنقاء، على نحو خاص، قد يرجع إلى أنها لا تبلغ مطلقاً حد إقناعنا بكونها شخصيات فعلية تتحمل العبء الموضوعى أو الفكرى المنوط بها. وعندما تتفاعل مثل هذه الشخصيات مع مخلوقات أكثر قوة، فإننا نحس أن تشخيص الموقف الذى تجسده الشخصية قد أصابه الفشل.

لقد تحدثت عن الأعباء التى تحملها الشخصيات الرئيسية فى الرواية، لأنه من الطبيعى المشروع أن نتوقع تشخيصاً مقنعاً لجوانب التجربة الإنسانية من تلك الشخصيات الرئيسية. والآن يمكن أن نلتفت إلى الشخصيات الثانوية وإن تبيّنا أنها تنهض بأدوار محدودة

إذا ما قورنت بالأدوار التى تنهض بها الشخصيات الرئيسية. ولكى نفهم دور الشخصية الثانوية يجب علينا أن نجدد جانباً من هذه الأدوار.

لعل أبرز دور أو وظيفة تؤديها الشخصيات الثانوية تتمثل فى أنها هى التى تعمر عالم الرواية.. فما دامت الرواية معنية بتقديم البيئات الإنسانية فإن الشخصيات الثانوية هى التى تقيم هذه البيئات. إننا نكتشف ملامح العصر والمجتمع عندما نراقب الشخصيات الثانوية وهى تنطلق خلال أعمالها العادية المألوفة، ومثل هذه الحياة تبدو هامة خاصة فى الرواية الاجتماعية؛ لأن هدف الروايات الاجتماعية هو رسم ملامح البناء الاجتماعى وبيان طبيعته. إن الكوكبة المحيطة برابيت آنجستروم Rabbit Ang-strom متمثلة فى أمه وأبيه وسائر الشخصيات الأخرى فى رواية Rabbit Run تتحرك داخل إطار رؤيتنا وخارجه ناسجة ملامح الوجود الحى فى إحدى المدن الأمريكية الصغيرة. إننا لا نحتاج أن نعرف من شأنهم سوى أنهم مجرد نماذج للتصوير أو التمثيل، كما لا نحتاج - من أجل الإدراك النقدى - سوى التساؤل عن نمط الحياة العام الذى جئ بهم لتمثيله أو إيضاح معالمه.

قد يحدث أحياناً أن تؤدى مثل هذه الشخصيات التصويرية أدواراً أكبر من ذلك فى الرواية، لكنها لا تبلغ من الأهمية دور الشخصية الرئيسية. وغالباً ما نلتقى بالشخصية التى تبدو تجسيداً لمواقف الحياة وأسلوبها الذى يفترض فيه أنه متوسط أو عادى بالنسبة للفرد الذى ينتمى إلى ذلك المجتمع والذى لا نستطيع أن نصفه، طيلة قراءتنا للقصة، بأنه ثانوى أو هامشى كلية. مثل هذه

الشخصية قد تكون صديق الشخصية الرئيسية فى الرواية، أو أحد الذين يظهرون فى المشهد بين حين وآخر للتعليق على الأحداث أو التفاعل مع الشخصيات الرئيسية. ولقد كان نيك كاراواى Nick Carraway الذى قام بدور الراوى فى رواية جاتسباى العظيم The Creat Gatsby فضلاً عن كونه أحد شخصياتها - مثالاً لذلك النمط من الشخصيات؛ فهو يشهد العديد من أحداث الرواية، كما يكشف عن نفسه ما يكفى للتعرف على شخصيته فنخلص إلى أنه ربما كان ممثلاً للشخصية العادية فى عصره. إن نظرته للأشياء هى تلك النظرة التى يغلب على ظننا أن معظم الناس يشاركونه إياها ، كما أن قيمه الأخلاقية تمثل المعيار العام السائد، أو بعبارة أخرى، ما هو وسطى أو إنسانى مألوف. إن مثل هذه الشخصية الثانوية تعمل باعتبارها النقطة المرجعية التى نستطيع من خلالها أن نرى أكبر قدر من قوة شخصية «جاتسباى». إن خلفية الغرب الأوسط فى الولايات المتحدة، والتى تلقى شخصية «نيك كاراواى» الضوء عليها تبرز أوجه التناقض بين ذلك الغرب الأوسط ومدينة لونج آيلاند الغنية. كما أن الأسلوب المحافظ لحياته يعد النقيض المقابل لأسلوب جاتسباى الذى يتمثل فى اندفاعه فى الحياة اندفاعاً رهيباً يكاد يكون خارج نطاق سيطرته «إن كل إنسان يعتقد فى ذاته ميزة على سائر الناس.. على الأقل ميزة واحدة «هكذا يقول نيك Nick, «وها هى ميزتى الخاصة.. إننى واحد من بضعة نفر هم أكثر من عرفت من الناس أمانة». أعتقد أنه يتوجب علينا أن نضع هذا الاعتراف فى صدارة التقييم، فسوف يلخص نيك Nick, باعتباره راوى القصة وأحد شخصياتها، من خلاله أكثر توجهات التجربة تحدداً واستقامة

وأقلها استعلاء. إن الروائيين الأمريكيين يفضلون مثل هذه الشخصيات رواة لقصصهم على نحو ما نرى فى شخصية إسماعيل Ishmael فى رواية موبى ديك Moby Dick, وشخصية تود هاكيت Tod Hackettفى قصة ناثانيل وست Nathanael west :(٨) يوم الجراد The day of the Iocust إنهم يشكلون نقطة توازن جيدة مع الشخصيات الرئيسية أو مع العوالم الروائية التى قد تبدو حادة أو شاذة، كما يشكلون ركائز الحياة العامة. وربما عُدّت تجربة نيك كاراواى Carraway Nick أحياناً تجربة عامة باهتة حيث بدت مباشرة إلى حد كبير.. ذلك أن مجرد كون كاراواى إنساناً عادياً يجعله يجسد حدة الطموح الأمريكى الأحمق على نحو لا يعين عليه اضطراب شخصية جاتسباى.

وثمة شخصيات ثانوية أخرى تعمل بصورة أكثر إثارة، حيث يأخذون دور المنازلين أو المنافسين للشخصيات الرئيسية؛ فيتفاعلون معها، أو يصطدمون بها كى يكشفوا عن جوهر العناصر الفعالة فى طبيعة تلك الشخصيات الرئيسية، أو المقومات الجاسمة فى أزماتها. ولا شك أنك تتذكر أن هندرسون Henderson فى رواية بلّو Bellow يقضى زمناً فى إفريقيا مع حاكم قبلى شاب هو دافو Dahfu الذى يوقظ لدى هندرسون جوانب ثمينة من المعرفة بالذات. لقد كان دافو Dahfu شخصية ثانوية، ولكنه استطاع أن يطبع فى نفس هندرسون Henderson - وهو الأمريكى - من خلال مناقشاته الفلسفية الطويلة معه، حقيقة المعرفة بقيمة أن تكون أكثر من أن تصبح. وعندما تستغرق هندرسون مخاوفه من الموت نجد دافو يضطر ضيفه - رغم شدة معارضته - إلى أن يصحبه إلى تلك

الحجرة التى تشبه زنزانة محكمة حيث يظلان وحيدين مع لبؤة كبيرة؛ فيجد هندرسون نفسه محاصراً بالمخاوف من كل جانب.

«حاول - على نحو أفضل - أن تقدر جمال هذا الحيوان «يقول دافو» لا تتصور أنى أحاول أن أكرهك على مواجهة أية معاناة لأجل المعاناة في ذاتها.. هل تعتقد أنه أختبار لدى جسارتك أو رباطة جأشك.. أم أنه غسيل لمخك؟ أقسم بشرفي أن الأمر ليس كذلك بالمرة. لو لم أكن على يقين من سيطرتى على الأمر تماماً ما جئت بك إلى هذا الموقف، ولو صح ذلك لكان حقاً شيئاً مخزياً.. أخذ بيده التى يلبس فيها الخاتم العقيق الأحمر، وضعها على رقبة الحيوان، وقال له: «لو أنك مكثت على ما أنت عليه، فسوف أمنحك كل الثقة».

قفز إلى أسفل الرصيف، فأحدثت المفاجأة لدى صدمة سيئة.. أحسست أن انفجاراً من الفزع يدوى في صدرى.

هنا يبدو جلياً أن الشخصية الثانوية تؤدى دور الندّ المنافس مقترناً بالتشفى. قد يكون أمراً بالغ الصعوبة أن تجد وسيلة أكثر مباشرة لتجسيد مواجهة إحدى الشخصيات الرئيسية أزمتها من أن تلقى بها كالطعام فى عرين الأسد. إن علاقة دافو Dafhu بهندرسون Henderson تتجاوز - بشهادة الجميع - تلك الأبعاد السطحية القريبة إلى ما هو أعمق. غير أن هذه العلاقة تبدو هنا تجسيداً حياً لمدى التفاعل بين شخصية رئيسية وشخصية ثانوية صممت كي تكشف عن أحد الجوانب الحاسمة فى تجربة الرواية. لقد كان دافو Dahfu يدرك بفطرته ما الذى يعذب هندرسون، وما الذى يحاصره. ومن شأن شخصيات المبارزين أو المنافسين للشخصيات الرئيسية ألا تكون لديهم قدرات خارقة للمألوف أو

مجاوزة لما هو عادى. ثمة نذل سئ السمعة يدعى «السيد» براون Gentelman Brown فى رواية لورد جيم Lord Jim يوصف بأنه خائن جبان قذر من ذلك النمط من الشخصيات التى ستظل تجوس فى الخفاء ما بقيت الشمس تنضج موانى الشرق. وهو ـ فى ظل هذه الصفات ـ يدعى أن لديه حاسة سادسة تترصد نقائص اللورد جيم. ويحدث أن يقبض عليه فى واحدة من مغامرات الخسة التى يحترفها، وبينما كان يحاول الهروب منها، إذا به يصيب فى مقتل ـ بلا مبالاة ـ صميم النقائص التى كان جيم Jim يجاهد من أجل تخليص نفسه منها. ورغم عدم معرفة براون Brawn بأمر تقصير جيم Jim فى أداء واجبه خلال حادثة السفينة Panta حين قفز من على ظهر السفينة.. فإنه يختار فى حصافة لغة التورية المجازية التى تفجر الواقعة عند جيم، فتوصد من جديد الباب أمام ما كان جيم Jim قد حققه من انتصار لقوة إرادته.

«و.. يا إلهى، لست من ذلك النوع الذى يقفز هارباً من المشكلة ويتركهم فى مركز حرج عند جنوح السفينة» أنا (براون) قلت.. يتوقف مفكراً للحظة، ثم.. محاولاً أن يعرف ما الذى فعلته («بعيداً هناك» يقول وهو يميل رأسه إلى عمق التيار) ولكى أظهر بمظهر المندمج فى الأمر؛ سألته: «هل حدث أن التقينا من قبل ليقص كل منا قصة حياته؟» «هب أنك تبادر. لا؟ حسناً.. أنا متأكد أنه لا رغبة لى فى السماع، احتفظ بها لنفسك. أعرف أنها ليست خيراً من قصتى. لقد عشت ـ وهل حدث أن فكرت فى أن تتكلم كما لو كنت واحداً من هؤلاء الناس الذين يجب أن يكون لهم أجنحة يحلقون بها عالياً فلا يمسون هذه الأرض القذرة: حسناً ـ إنها قذرة. ما كان لى

أجنحة قط. أنا هنا لأني عشت لحظة خوف مرة واحدة في حياتي. أنا لا أريد أن أسألك ما الذي أفزعك في هذه الحفرة اللعينة، حيث يمكنك أن تجد منثورات جميلة؟

إنه لأمر مخيف أن يستطيع براون Brown الذي لا يعرف شيئاً عن ماضي جيم Jim أن ينتقي مثل هذه العبارات. «عشت لحظة خوف مرة واحدة في حياتي»، «لست من ذلك النوع الذي يفر هارباً من المشكلة ويتركهم في موقف محرج عند جنوح السفينة «تلك العبارات التي تشخص، بصورة تدميرية، مدى العار الذي يفترس ضمير جيم. ونتيجة لذلك تقلصت ثقة جيم بنفسه، ومنح - في لحظة ضعفه - لبراون فرصة الهرب التي ثبت أنها لم تكن سوى فرصة لمواصلته اقتراف المزيد من وقائع الغدر والخيانة التي دارت دائرتها على جيم نفسه حيث أدت إلى تدميره نهائياً. إن دور براون Brown هنا، حين ينكأ الجراح القديمة التي تشل معنويات جيم يشبه تماماً دور إياجو Iago إزاء غيرة عطيل Othello وكبريائه[٩]. إن شخصية الند المنافس تستطيع - بما لديها غريبة مخادعة - أن تتحدى الشخصية الرئيسية مستعينة على ذلك بما يكمن في تلك الشخصية ذاتها من مقومات الضعف والقوة حتى تدفع بها إلى اتخاذ قرارات حاسمة.

وهناك فريق آخر من الشخصيات الثانوية يعمل في كنف الشخصيات. الرئيسية وتحت ظلها حيث يتولى - بوسائل مختلفة - إعادة تقديم التجارب المنوطة بالشخصيات الأساسية في الرواية. وعندما تعيش الشخصيات الثانوية نفس المواقف الشعورية. باعتبارها شخصية رئيسية، أو تشارك في موقف يوازي موقف

الشخصية الرئيسية؛ فإنها تؤدى وظيفة النظير. ولقد استخدم شكسبير Shakespeare هذه التقنية مراراً؛ فبينما تأخذ قصة حب كبيرة ومعقدة بتلابيب الحبيبين الرئيسين فيها.. فغالباً ما نجد حبيبين آخرين يواجهان مشاكل مشابهة أو مناقضة على مستوى أقل، وتنعكس التجربة الثانوية أو آثارها على التجربة الأولى.

إن تلك الشخصيات غالباً ما تكشف - من خلال مهامها المتشابهة، عن مظاهر أو جوانب من عمل الشخصيات الرئيسية. وتكون الشخصيات الثانوية - بصفة عامة - أقل تعقيداً أو أقل حدة، وترسم على نحو سطحى نسبياً، وغالباً ما تقدم جانباً واحداً فقط من جوانب التجربة.. إنها تبدو محدودة من جهات عديدة فى حين لا تكون الشخصيات الرئيسية كذلك. ربما كانت بساطتها أو قلة تعقدها سبباً فى أن إسهاماتها فى التجربة تكون أقل تركيباً وأقل جاذبية، وغالباً ما تكون معاناتها أيضا أقل. إن الروائى يوظف دور هؤلاء الأشباه أو النظائر ليكشف عن طبيعة الموقف الأساسى الذى يحتل مكانة بين الشخصيات الرئيسية البارزة.

فى رواية لورد جيم Lord Jim - على سبيل المثال - يحدثنا مارلو Marlow عن شخصيتين ثانويتين ينعكس سلوكهما على سلوك جيم.. هما كابتن بريرلى Captain Briely الذى يتولى مهمة القضاء والحكم على جبن جيم.. وسرعان ما نكتشف أنه أقدم على الانتحار. إن ملف بريرلى - فيما يتعلق بالشجاعة والكفاءة - لا تشوبه شائبة.. لم يكن ثمة عار يمكن أن يلاحقه مثل عار جيم. إن أمر بريرلى يبدو غير مفهوم لنا بصورة كافية؛ إذ إننا لم نستطع مطلقاً أن ننفذ إلى دواقعه على نحو ما فعلنا مع الشخصية الرئيسية..

شخصية جيم، غير أن هذا الانتحار الغامض يلقى الضوء على الموقف الأخلاقى لجيم، إذ يتضمن إشارة إلى أننا قد لا نجد أحداً يحمل قلباً أطيب من قلب جيم. بعض الناس يكونون مقبولين مرغوبين فى حين أن بعضاً آخر منهم، مثل بريرلى Brierly لا يمكن تقبلهم على الإطلاق. ربما أدرك بريرلى كذلك أنه قد يفشل فى الامتحان لو حدث يوماً ما أن أخذت الأمور مساراً آخر.

أما الشخصية الثانوية الأخرى فهى شخصية الضابط الفرنسى الذى تولى أمر قيادة السفينة Panta أثناء عملية سحبها إلى الشاطئ، والذى جاء تصرفه ليشكل منظوراً مختلفاً عن الوضع الأخلاقى لجيم. إن هذا الضابط يتقدم فى شجاعة وإخلاص للواجب - على نحو مناقض تماماً لأمر جيم - كى يحيل غرق السفينة وركابها إلى عملية إنقاذ وسحب. لم يكن أمام هذا الضابط خيار آخر.. هذا أو الموت. وعندما سئل عن إنجازه هزَّ الرجل الفرنسى كتفيه فى غير مبالاة. لم ينف إحساسه بالخوف آنذاك، ولكنه - بصلابة - فعل ما قد قيل له. للتابع إنه لأقل تعقيداً من جيم بمسافة شاسعة.. ما كان أن يكون قائداً. ربما كانت هذه هى فكرة كونراد Conrad... إن أكثر الناس ذكاء قد يكبلون أنفسهم بالتفكير.. فقط يتخبطون فى متاهات الاعتبارات الأخلاقية والمثالية المعقدة.

ينبغى علينا - نحن القراء - أن نكون واعين بتلك المقارنات إن قضايا الرواية تتحدد وتتشكل أبعادها من خلال أفعال الشخصيات الهامشية. إن أبعاد تصرفات الشخصيات الرئيسية تتشكل منطلقة من مسلك تلك الشخصيات التى تتحرك من حولها. كما أن التنامى المتوقع للحدث الأساسى يتخذ مساره صعداً اعتماداً على العمل

المتوازن لتلك الشخصيات الثانوية. فى رواية «الجريمة والعقاب» Grim and Punishment نعرف عن الشخصية الثانوية - شخصية سفيدريجيلوف - Svidrigailov أنه ألقى بنفسه فى التهلكة حين اندفع وراء السراب، وعاش كابوس العذاب الذى سوف يواجه راسكولنيكوف Raskolnikov إذا لم يرتد سريعاً عن الانطلاق فى مسيرته المدمرة. لقد أصبح سفيدريجيلوف Svidrigailov مؤرقاً بفساده الأخلاقى، وقضى ساعاته الأخيرة يتلوى فى حجرة وضيعة تتناوبه لحظات الإفاقة والغيبوبة فى غمرة قشعريرة الحمى.. يفيق فى رعب متوهماً أن شيئاً يجرى فوق ذراعه وقدمه تحت غطاء السرير، فإذا غفا يحلم أن فأراً يقفز فوقه بلا توقف ولا يستطيع الإمساك به.. ينطلق مثل السهم فى كل مكان من جسده.. أسفل عقبه وتحت قميصه. وبينما كانت الريح تعوى بجنون خلف النافذة فى إحدى الليالى المرعبة.. غرق سفيدريجيلوف فى كابوس آخر.. لقد رأى فى كابوسه أنه عثر على فتاة صغيرة لا يجاوز عمرها خمس سنوات ملقاة فى إحدى الحدائق العامة، فأخذها ليؤويها فى البيت، وهناك رأى ملامحها آخذه فى التغير... «عين خبيثة مخادعة تختلس النظر، ليس فيها شئ من وميض الطفولة.. وإنما فسق وفجور، وجه مومس (تضحك منه فى سخرية).. شئ ما غير محدد، مخز ومروع فى هذه الضحكة وهاتين العينين، وفى مثل هذا القبح الذى يحمله وجه طفلة...».

إن الحلم يدل على مدى الفساد الشامل لشخصية سفيدريجيلوف Svidrigailov - إنه يعنى افتقاد البراءة. بل أن سفيدريجيلوف نفسه يشير إلى مدى الانحطاط والخسة الكامنة فى

الإطار الظاهرى للشخصية الرئيسية.. شخصية راسكولنيكوف؛ فهو النظير المجسد لروح راسكولنيكوف.. إنه الزوج المكمل أو النظير المتمم.. الوجه الآخر له.. إنه جانب معد من شخصيته. إن الأزواج - النظائر المكملة - شخصيات ثانوية تمثل النصف الآخر للشخص - سواء النصف الخيِّر أو الشرير - ، أو تعكس تلك الشخصية، ولكنها تأخذ الانفعال المحتمل أو الحالة العقلية فى أقصى درجات اضطرابها وتشوها، إنها تنبئنا بما هو خفى كامن فى ثنايا سلوك الشخصية الرئيسية.

من الوارد - فى بعض الروايات - ألا نجد المفاهيم الكامنة أو المحتملة المرهونة بدور الشخصية الأساسية لدى زوجين من الشخصيات الثانوية، وإنما نجدها لدى مجموعة منوعة من الشخصيات الثانوية. إن الشخصيات الثانوية فى رواية ديكنز Dikens غالباً ما تشكل فيما بينها ما يمكن أن نسميه» الشخصية المركبة Composite Character كل منها تبدو بالغة التعقيد، شديدة التنميق أو القولبة بحيث لا يمكن أن تكون حقيقية بالمعنى الذى نراه فى شخصية بريرلى Brierly وسفيدريجيلوف Svidrigailov ولكن حين نعدها كلاً واحداً؛ يمكننا أن نرى فى كل منها ما يمثل ملمحاً صغيراً من ملامح العلة المحدقة فى ذلك الوقت. إننا نلتقى عند ديكنز Dickens بشخصيات ثانوية أقرب ما تكون إلى الشخصيات البدائية المسحورة التى تبدو شبيهة بالشخصيات الشريرة فى قصص الجن الخيالية التى تمتلك أسلوباً ساحراً يتخللها، ويمارس فعله فيها بوسائل سحرية غريبة لا غير ولو أنك استرجعت قصة «التوقعات العظيمة» Great Expectations فسوف

تتذكر تلك الشخصية التى تسمى ويميك Wemmick الذى قسم حياته عدة أقسام تحت تأثير ضغط المجتمع التجارى؛ فكان غفلاً تماماً في العمل، فمه مربوط ومحكم إحكام فتحة كيس نقل الرسائل، وبمجرد عودته إلى البيت بعد انقضاء ساعات العمل نراه مختلفاً تماما.. ودوداً عاطفياً. لقد كان جاجيرز Jaggers - صاحب العمل الذى يعمل ويميك Wemmick لديه - يحمى نفسه من تلك الغارات التى توشك أن تسلب العالم إنسانيته بحيل ووسائل مختلفة.. منها الترقب الذى يشبه ترقب ثور متبلد، ومنها أنه كان يشير بأصابع الاتهام إلى كل فرد وكل شئ، ومنها انتفاء الشفقة والود.. بل أنه كان يؤوى سراً امرأة ساقطة من أجل هؤلاء الذين يستشعر تجاههم عظيم الشفقة. ولقد كان الرجلان كلاهما ناقصين.. لم يكونا إنسانين بالمعنى الكامل فيما يتعلق بتوفر مقومات الشخصية، ولكنهما - معاً - يكشفان لنا عن مرض العصر المتمثل فى خطر التجرد من الإنسانية والاقتراب من الحيوانية أو التوحش.. ذلك المرض الذى يواجه الشخصية الرئيسية.. شخصية بيب Pip. إن الشخصيات الهامشية التى نعدها غالباً نماذج أو أنماط بسبب محدودية المرونة أو ضيق الأفق، وتثبيتهم داخل إطار واحد من السلوك الغريب الشاذ تعمل من أجل بناء صورة مركبة للوضع الإنسانى الذى يشكل قضية الرواية.

إن نقاد الأدب يواجهون مشكلة كبرى فى التعامل مع شخصيات النمط أو النموذج Types بسبب الاعتقاد بأن الشخصية المحددة ليست شخصية واقعية، فالبشر الحقيقيون - كما نعرف - أناس مركبون غامضون. بل إن هؤلاء النقاد تحيرهم حقيقة وجود بعض

شخصيات النماذج المحددة خلال عالم الرواية فإذا بهم شخصيات واقعية جداً بالنسبة لنا.. أناس يحيون بيننا، ونكاد نذكرهم تعييناً. وهذا التناقض الظاهرى يمكن أن يتلاشى إذا ما تنبهنا - أثناء القراءة - إلى أن مثل هذه الشخصيات «النموذج» قد نالت ببساطة قدراً من التضخيم والمبالغة كان وقفاً على بعض الجوانب من طبيعتها.. فى حين طمست الجوانب الأخرى. واعتماداً على فهمنا الضمنى لكونهم ينتسبون إلى ما هو غالب من جوانب طبيعتها؛ فإن الوضع الإنسانى، الحقيقى إلى أبعد حد، هو الذى سوف يشغل اهتمامنا فى الرواية.

ولما كان توجه كتاب القصة خلال القرن العشرين قد انصرف إلى نوعية الرواية الرمزية؛ فإن كمال الشخصيات ومدى تعقدها جاء فى مرتبة أقل من اهتمامهم. إن مسألة التكامل وتركيب الشخصيات أو التشكل ومدى تعقدها هى الحالة المهيمنة على الروايات فى تلك النوعية، أما ما نعرفه أو نحتاج إلى معرفته عن الشخصيات الثانوية (وفى أحيان كثيرة عن الشخصيات الرئيسية)، فهو الجانب الذى تجسده الشخصية من جوانب حالة الوجود الماثلة. وفى كثير من الأمثلة لا يعنى الكاتب بإعداد الشخصيات الثانوية إعداداً يجعل منها أحياء بالمرة.. فقط مجرد رمز أو تجسيد للمزاج أو الحالة العقلية التى تتخلل العمل.

وفى مثل هذه القصة عادة ما يكون وجود الشخصية المغلقة المحدودة الأفق أمراً وارداً. ومن ثم غالباً ما نواجه فى الروايات الحديثة دفعات من غرائب التشكيل ومتنافر التصوير، أو نلتقى بالنماذج الهزلية المجردة، والنوعيات المهووسة المختلة العقل،

والتصورات الوهمية. ومثل هذه الشخصيات تذكرنا بالشخصيات الثانوية فى رواية ديكنز Dickens بالرغم من أن قصصه تنتمى إلى إطار القصة الاجتماعية، ولا تتصل برواية الحدث الرمزى بأدنى سبب. والحقيقة أن الشخصيات الثانوية فى كثير من الأعمال الروائية المعاصرة توظف - كما هو الشأن عند ديكنز - باعتبارها وحدات جزئية فى صورة كبيرة مركبة لتجسيد علل العصر. ولعلك تذكر أنى رأيت، فى الفصل الأول، أن تقديرنا لرواية جوزيف هيلر. .Goseph H التى تسمى Catch 22 قد يعظم ويزداد لو أننا فهمنا علة اختيار الشخصيات الهزلية المجردة مثل شخصية ميجور ميجور ميجور Major Major Major أو شخصية ميلو مندربندر Milo minderlrinder وربما نستطيع الآن إدراك ذلك على نحو أفضل إذا ما لاحظنا أن مثل هذه المخلوقات أعدت خصيصاً كى تكون مظهراً لأحوال إنسانية غير قابلة للتشخيص، أو غير مقترنة بشخصية بعينها. فى عالم اللامعقول ومع استمرار الحرب العبثية تعكس الشخصيات العبثية تلك الحالة الماثلة، وتلقى الضوء على ما يواجه الشخصية الأساسية يوساريان Yossarian وهو يحاول أن يفلت من وضعه كجزء غير إنسانى من آلة الحرب.

إن الشخصيات الثانوية توظف - على نحو ما نرى - بأساليب عدة، فقد تكون عناصر من المجتمع تشكل السياق الإنسانى باعتبارها معياراً أو مؤشراً دالاً على ما هو عادى مألوف. وقد تكون نداً للشخصية الرئيسية. وقد تكون نظيراً أو مثيلاً أو زوجاً متمماً لها. وقد تكون أدوات لحالة إنسانية أو وضعاً حيوياً. وربما كانت رموزاً لجوانب الحالة الوجودية السائدة إن الشخصيات الثانوية

كثيراً ما تسقط من الاعتبار، وكثيراً ما تنفى إلى الداخل فتكون أشبه بالبطانة الخفية أو الشطحات المتخيلة.. ولكننا نفقد الكثير ـ نحن القراء ـ عندما نغفل الدور المعقد الخصب لتلك الشخصيات في الكشف عن معنى الرواية ورؤيتها الخاصة.

وثمة جانب آخر من جوانب قراءة الرواية كثيراً ما نهمله كذلك.. في أنه لا يقل أهمية عن فهم العمل.. ذلك هو دور المشاهد أو مناظر الرواية ومسرح وقائعها.. ومع هذه النقطة الحيوية تكون وقفتنا في الفصل التالي.

الفصل السادس

المشـــهد

إن أكبر إغواء يمكن أن يتعرض له التفسير الأدبى للقصة يتمثل فى فرط الانشغال بالعالم الأسمى للأفكار. والصورة الكلاسيكية للمناقشة الجادة حول الأعمال القصصية العظيمة فى الأدب الغربى تتمثل فى مجموعة من القراء الذين تجمعوا حول مائدة مكتظة بالنبيذ الأحمر والسجائر الوفيرة، وراحوا يتجادلون فى حماسة وحدة حتى ساعات الليل المتأخرة حول المعنى فى روايات دوستويفسكى Dostoyevsky وكافكاKafka وكونرادConrad وجويسJoyce . إن الأخلاق والدين والفلسفة والطبيعة الإنسانية والحب والموت وتفسخ الحضارة الغربية، وهى العناوين الكبرى التى تشغل الروائيين العظام، هى ما نحب دوماً أن نستخلصه من الكتب ونلهج بالحديث عنه وغالباً ما تتخذ المناقشات الدراسية من حول الأدب لنفسها تلك الوجهة حيث تصبح - عند نجاحها - نوعاً من التفاعل الذهنى المثير للإعجاب.. أما فى حالة إخفائها فتكون مجرد لغو سخيف. من المؤكد أن المحتوى الفكرى فى الرواية الجيدة يجعل من دراستها عملاً شيقاً ومجزياً، ولكن التركيز الكلى على ذلك الجانب من الروايات فحسب غالباً ما يجعل الدراسة النقدية للأدب تبدو - بالنسبة لكثير من الناس - غامضة وغير مستحبة.

إننى - باعتبارى مشتغلاً بتدريس الأدب - أجد أنه من الصعب غالباً أن أنزل بالمناقشات فى حجرة الدراسة من الاهتمام بالمسار الراقى للأفكار إلى فحص التفاصيل المحددة الخاصة بالمشاهد الفردية فى إحدى الروايات. ربما يعتقد البعض أنى لا أستشعر تلك الصعوبة؛ لأن المتوقع أن يكون الحديث عن معالجة الأفكار والمحاضرة حولها أصعب من وصف أو تحليل محتوى أحد المشاهد،

كأن نصف ما تفعله شخصيات الرواية أو مكان وقوع الحدث. غير أن معظم الدارسين لا يؤمنون بأن دراسة مثل هذه الأشياء العادية تعد أمراً هاماً، ويشعرون أن الموضوعات الهامة فى التفسير القصصى لا يمكن مقاربتها إلا اعتماداً على الأفكار الكبرى. وعلى ذلك فعندما أتساءل عما يجرى فى هذا المشهد أو ذاك، فإننى أستشعر إجهاداً مضنياً يتزايد فى أذهان الدارسين كلما حاولوا اقتفاء أثر الجمل والعبارات المشحونة بدلالات ذات علاقة بالفكرة الرئيسية. إنهم بالقطع يعتقدون أنى لا أقصد ما يجرى بالمعنى الحرفى للكلمة، ومع ذلك فهذا هو - على وجه الدقة - ما أعتقد أن دراسة القصة يجب أن تبدأ به، وهذا هو السبب فى أن تكون غايتى من وراء هذا الفصل تتمثل فى جعلك تستبين ما يمكن أن نتعلمه من طرح أسئلة مباشرة صريحة حول محتوى الوقائع أو الأحداث الفردية فى هذه الرواية أو تلك . ولسوف يتبين لنا أن ضروب الحركة وخلفيات المشاهد القصصية هى التى تمثل استجاباتنا تجاه الكتاب. يحدث كثيراً أن نتجاهل جانباً كبيراً مما يجرى فى إحدى الروايات، ذلك أننا نصبح - بطريقة غير شعورية - أميل إلى الانتقاء، ولا نبحث إلا عن اللحظات المفعمة بالتشخيص الدرامى. ونتجاوز - على عجل - تلك المشاهد التى تبدو غير ذات أهمية. إننا ندرك جميعاً أن هناك مشاهد تشكل أوج الأعمال وذروتها، وهى تلك المشاهد التى تقع فيها لحظة المكاشفة أو تعظم خلالها حدة المواجهة... المشاهد التى يخبر فيها البطل أخيراً البطلة بأنه يحبها، أو المشاهد التى يقتل فيها البطل السيدة العجوز بالفأس. أما المشاهد الأخرى التى تبدو أقل إثارة فتدفع إلى مناطق ثانوية من أذهاننا. إن الناس فى الرواية

مضطرون ـ على كل حال ـ أن يفعلوا شيئاً ما، ونحن نفترض أن كثيراً من الأحداث ليست سوى وسيلة ممهدة من شأنها أن تتيح لنا التعرف على الشخصيات، أو تمنحنا فرصة تخيل الظروف والملابسات الزمانية والمكانية المصاحبة؛ فكل راو لكل قصة يجب أن يضع أرضية أساساً ينهض عليه بناء القصة. ولا شك أن هناك بعض الأحداث التى تخدم هذه الأغراض، ولكنها أيضاً تكون أكثر كشفاً وإضاءة مما نعتقد. ويبقى أن الرواية ـ على كل حال ـ هى نوع من عرض القضايا فى سياق حيوى. إننا نستطيع فهم الرواية فقط عندما نمعن النظر فى تلك اللمحات البارقة المتميزة التى انتقاها المؤلف من الحياة كى يعرضها علينا، لأن ما يستصفى تلك المشاهد يعد أمراً حيوياً هاماً بالنسبة لعملية التفسير النقدى للرواية؛ إذ من النادر أن تصاغ القضايا فى كلمات كثيرة.. إنها تتفاعل وتختبر. إن الأساس العملى الذى طرحته عليك فى الفصل الأول.. أعنى أن تفترض أن كل شئ فى الرواية الجيدة ما وجد حيث وجد إلا عمداً وبحيث يخدم أغراض الرواية يمكن أن ينسحب ـ بنفس القدر ـ على مشاهد الرواية ومناظرها. ومن شأن المرور العابر عليها بلا تمييز أن يؤدى إلى فقدان التقديم الحيوى لمسار الحياة وهو ما يعد نهجاً أساسياً للرواية.

وما دام الأمر كذلك، فيتوجب أن نستثير عدة أسئلة حول كل واقعة من وقائع الرواية.. لماذا قدمت لنا تلك الواقعة أو ذلك الحدث؟ إلى أى مدى يتفق ـ أو يختلف ـ مع الأحداث السابقة عليه؟ ولكى نجيب على مثل هذه الأسئلة" فإننا نجد أنفسنا مضطرين إلى طرح مزيد من الأسئلة الجوهرية والإجابة عليها.. «أين يقع الحدث؟»، «ما

الذى تفعله الشخصيات؟» ما التغيرات التى تطرأ على الموقف والعلاقة ومكانة الشخصية؟

دعنى أقدم بعض الأمثلة.. تبدأ رواية «الشمس تشرق أيضا» The Sun Also Raises لإرنست هيمنجواى Ernest Hemingway (١) بسلسلة من المشاهد القصيرة غير المنتهية.. جاء أولها مشهداً موجزاً يلتقى خلاله الراوى جاك بارينز Jake Barnes وهو الشخصية الرئيسية فى الرواية، برويرت كوهن Robert Cohn وزوجته فرانسيز Frances على العشاء فى باريس.. حيث يتحدثون حول اعتزامهم الرحلة إلى مكان ما لقضاء عطلة نهاية الأسبوع. ويتبادلون الاقتراحات فى هذا الشأن بصورة عشوائية فيذكر لهم جاك أنه يعرف إحدى الفتيات فى ستراسبورج يمكن أن تريهم المدينة.. وعندئذ يركله كوهن من تحت المائدة، وبعد العشاء ينتحى به جانباً ويقول: «قل لى بالله عليك: لماذا ذكرت ما ذكرت بشأن فتاة ستراسبورج تلك؟ ألم تر فرانسيز؟».

ـ «لا.. ولماذا يجب علىّ ذلك؟ وإذا كنت أعرف فتاة أمريكية تعيش فى ستراسبورج؛ ما الذى يضايق فرانسيز فى ذلك؟

ـ لا يهم كونها أمريكية أو غير أمريكية؛ فهذا لا يغير من الأمر شيئاً، فلن أستطيع الذهاب، هذا كل ما فى المسألة».

ـ «لا تكن سخيفا».

ـ «أنت لا تعرف فرانسيز. أى فتاة بالمرة.. ألم تر الطريقة التى كانت تنظر بها آنذاك؟».

ـ «أوه.. حسناً.. دعنا نذهب إلى سنليس Senlis».

ـ «لا عليك».

عند هذا الحد ينضرفون وينتهى المشهد بذلك.

وفى الفصل التالى يتذكر جاك Jake موقفاً غير مرض شبيهاً بذلك الموقف وقع بينه وبين صديقه كوهن Cohn وفى الفصل الذى يليه نجد لدينا حدثاً آخر موجزاً يتمثل فى أن جاك يتصيد ـ فى غمرة الإحساس بالضجر ـ بغيًا من الشارع ويدعوها إلى العشاء متصوراً أن ذلك سوف يكون أمراً مسلياً إلى حد ما، ولكنه لم يدرك شيئاً من التسلية؛" ذلك لأنه التقى على العشاء بمجموعة من أصدقائه الأمريكيين والإنجليز.. «كتاب وفنانون» فاقترحوا أن ينضم جاك وضيفته إليهم فى حلقة الرقص، وانساق جاك مع الفكرة، ولكن ما إن ذهب إلى هناك حتى ضاق بزحام المكان.

.. ترددت كثيراً على البار، كان الجو حاراً جداً، وكانت موسيقى الأكورديون ممتعة فى تلك الليلة الساخنة. وقفت فى المدخل أشرب البيرة، وأستنشق النسيم البارد القادم مع رياح الشارع. سيارتان من سيارات الأجرة قادمتان عبر الشارع المنحدر.. توقفتا أمام المرقص، ونزل منها حشد من الشباب يرتدى بعضهم القمصان ذات الأكمام الطويلة، ويرتدى بعضهم القمصان الخفيفة التى تكشف عن سواعدهم.. لقد استطعت رؤية أذرعتهم وشعورهم المتموجة التى تبدو مغسولة لتوها تحت أشعة الضوء القادم من الباب. نظر إلى رجال الشرطة الواقفون عند الباب وابتسموا.. دخلوا، وبينما هم يدخلون رأيت، تحت الضوء، سواعد بيضاء وشعراً متماوجاً ووجوهاً ناصعة وأحاديث وإيماءات مقتضبة.. كانت بريت Brett معهم.. كانت تبدو ودوداً جداً ومندمجة معهم إلى أبعد حد.

رأى أحـدهم جـورجـيت Georgette وقـال: «إنني أعلن أن مومساً حقيقية توجد هنا، ولسوف أرقص معها.. انظر إلىّ جيداً يالت Lett. قال الشخص الأسود الطويل المدعو لت Lett: «لا تكن متهوراً». أما الشخص الأشقر صاحب الشعر المتموج فأجاب: «لا تقلق يا عزيزى». وكانت بريت Brett معهم.

كنت في غاية الغضب. لقد جعلونى بطريقة ما غاضباً بشدة. أعرف أنه من الوارد أنهم يمزحون، ويجب أن يكون المرء متسامحاً ويأخذ الأمر ببساطة، غير إنى كنت أحس رغبة فى دفع أحدهم.. أى شخص أو أى شئ لكسر حدة ذلك الوقار المتكلف المتعالى. ولكن بدلاً من ذلك، نزلت إلى الشارع ورحت أشرب البيرة فى بار المرقص المجاور. لم تكن البيرة جيدة، فتناولت كأسين من الكونياك الردئ؛ كى يبدد المذاق السئ من فمى، وعندما عدت ثانية إلى الحانة كان هناك زحام حول ساحة الرقص، وكانت جورجيت ترقص مع الشاب الأشقر الطويل الذى كان يرقص على طريقة الخنافس الفجة، فيدفع رأسه إلى جهة واحدة، ويرفع عينيه أثناء الرقص. وما إن توقفت الموسيقى حتى طلب واحد آخر أن ترقص معه. إنهم يتناوبونها فيما بينهم.. أدركت حينئذٍ أن من الممكن أن يرقصوا جميعاً معها، فذلك يحلو لهم.

بريت Brett هى المرأة التى يحـبـهـا جـاكJake, لكنه لا يستطيع الزواج؛ لأنه أصيب فى الحرب إصابة جعلته عاجزاً.. فضلاً عن أن «بريت» ليست من النوع المهيأ للزواج. ورغم ذلك يترك جاك وبريت الرقص، ويستقلان إحدى سيارات الأجرة الخاصة بضواحى باريس، ويقرران الذهاب إلى مقهى سلكت Cofe select وهنا

يلتقيان برجل عابث إلى حد ما، ولكنه بدين محبوب يدعى الكونت ميبيبوبولس Mippipopolous فيأخذ فى التقرب إلى بريت. يتركهما جاك ويعود إلى المنزل، وفى ساعة متأخرة من الليل نجد بريت، وهى فى غاية السكر، تنفجر فى جاك..

نظرت فى الساعة. كانت الرابعة والنصف. «ألم تكن تعرف كم كانت الساعة «قالت بريت» أقول هل يستطيع شاب أن يجلس فى مثل هذا الوقت؟

لا تتضايق يا عزيزى. لقد تركت الكونت تواً. هو أوصلنى إلى هنا».

- كيف يبدو؟ كنت أحضر البراندى والصودا والكؤوس. «قليل فقط» قالت بريت. لا تحاول أن تجعلنى أسكر. الكونت؟ تسأل عنه؟ أوه! إنه واحد منا.. لا يختلف عنا فى شئ».

- «هل هو كونت»؟

- كيف.. هذا هو السؤال «أنا لا أعتقد ذلك.. هل تعلم؟

على أية حال هو يستحق أن يكون كذلك. إنه يعرف الكثير من عذابات الناس.. لا تعرف من أين عرف ذلك كله. إنه يمتلك سلسلة من معارض الحلوى فى الولايات المتحدة».

أخذت بريت رشفة من كأسها.

- أعتقد أنه يسميها سلسلة. شئ من هذا القبيل، يربط بينها جميعاً. حدثنى قليلاً عنها. فهى مشوقة جداً. إنه واحد منا، بالرغم من ذلك. تماماً.. لا شك. شخص بمقدوره أن يحكى بلا توقف».

- أخذت مشروباً آخر.

كيف يمكننى أن أقاوم ذلك كله. أنت لا تمانع.. أليس كذلك؟ إنه يتأهب من أجل زيزى كما تعرف.

ـ هل زيزى حقاً دوقة كذلك؟

ـ يجب ألا أندهش. إنه يونانى. تعرف ذلك.

ـ رسام حقير. ولكننى رغم ذلك معجبة بهذا الكونت».

ـ «أين ذهبت بصحبته؟»

ـ أوه .. فى كل مكان. لقد جاء بى الآن إلى هنا، وعرض علىّ عشرة آلاف دولار كى أذهب معه إلى بيارتز Biarrhtz كم يساوى هذا المبلغ بالجنيهات؟»

ـ «حوالى ألفين»

ـ مال كثير ـ قلت له أننى لا أستطيع ذلك. كان لطيفاً معى إلى أبعد حد. أخبرته أننى عرفت كثيراً من الناس فى بيارتز». ضحكت بيرت.

ـ أقول لك إنك بطئ فى اتخاذ المواقف «قالت بريت. لقد تناولت البراندى والصودا فحسب.. أخذت جرعة كبيرة.

ـ «هذا أفضل.. مسلٍ جدا «قالت بريت. بعد ذلك طلب منى الذهاب إلى كانيس Cannes بصحبته. فقلت له إنى أعرف أناساً كثيرين فى مونت كارلو. أخبرته أنى أعرف أناساً كثيرين فى كل مكان. بالفعل.. هو كذلك. وعندئذ طلبت منه أن يجئ بى إلى هنا.

ـ نظرت إلىّ.. يدها على المنضدة، وكأسها مرتفعة.

ـ «لا تحدق هكذا» ـ قالت. لقد أخبرته أنى أحبك.. حقيقة أنا

كذلك.

ـ لا تحدق فيّ هكذا. لقد كان لطيفاً إزاء ذلك إلى أقصى حد، وأبدى رغبته فى دعوتنا للعشاء بالخارج مساء الغد. أيروقك أن تلبى هذه الدعوة؟

ـ ولم لا؟»

ـ أفضل الذهاب الآن.

ـ لماذا؟

ـ كنت أود أن أراك فحسب. إنها لفكرة سخيفة إلى أبعد حد. ألا تريد أن ترتدى ملابسك وتخرج معى؟ إنه يضع السيارة على رأس الشارع».

ـ «الكونت؟».

ـ بنفسه، وهناك سائق فى تمام زيه الخاص على استعداد للتجوال بى وتناول الإفطار فى بويس أو هامبرس.. كلها تحققت فى رحاب زيلى Zellis . دستة من زجاجات المومّز.. ألا تغريك؟

ـ قلت «إن لديّ عملاً ضرورياً فى الصباح «إن ما بينى وبينك يجعلنى أبعد من أن تمسكى بى، كما يجعلنى بمنأى عن كل ضروب الهزل.»

ـ «لا تكن أحمق».

ـ «لا أستطيع أن أفعل ذلك».

ـ «حسناً ألا تستطيع أن ترسل إليه رسالة رقيقة؟».

ـ «لا شئ بالمرة».

- «طاب مساؤك يا عزيزى».

- «لا تكونى عاطفية».

- «إنك تجعلنى أشعر بالمرض».

وتمضى رواية The Sun Also Raise فترة على هذا النحو، لقطات مقطوعة، أشبه بلقطات الصور المتحركة، من مشهد إلى مشهد.. لا يتم تطوير أى منها على نحو مكثف أو شامل، وليس ثمة نتيجة حقيقية يبدو أنها تتشكل. لكن دعنا نرتد إلى تأمل تلك المشاهد أو اللقطات المقتطعة، ونسأل أسئلتنا التى تبدو جوهرية، ونتظر مدى تكشفها.

لننظر قبل كل شئ، فى الطريقة التى تروى بها الرواية عبر سلسلة من المشاهد الموجزة، لنجد أنها تعيد تأكيد الانطباع الخاص بالتجربة الموزعة التى تفتقر إلى الإطار الكلى أو النتيجة المتماسكة. أما المشاهد الأطول التى اتسعت لامتداد أكبر من التفاعل بين شخصيات الرواية، فيفترض فيها أن تقود إلى فهم أشمل وعلاقات أكثر تماسكاً وتحديداً. إن الروايات القائمة على المشاهد الطويلة تميل إلى صرف الاهتمام الأكبر نحو البناء المتأنى للتجربة الإنسانية. وغالباً ما تشير إلى نوع من التغير الهام يقع من خلال تفاعل الشخصيات. أما الروايات التى تكون فيها المشاهد موجزة ولا تمنح إحساساً تاماً بالرضا فتعطى انطباعاً بأن الجانب الأكبر من التغير فى الموقف والدور الأخلاقى يقع خارج نطاق المواقف الاجتماعية.. يقع داخل أذهان الشخصيات عندما تكون وحيدة. إن هذه المشاهد تؤكد، من خلال شكلها الخاص، تلك المفاجآت الضخمة غير المقنعة التى تتعرض لها العلاقات الإنسانية.

يلى ذلك أن الإجابة على سؤال «أين تقع المشاهد؟» تتيح لنا استبصار حياة شخصيات الرواية؛ فوقوع الأحداث داخل المقاهى الجانبية والمراقص المشبوهة وسيارات الأجرة والحجرات المفروشة خلال ساعات الليل المتأخرة يكرس فى أذهاننا معنى انتفاء وجود مجتمع أو حضارة مستقرة هناك. كما يجعلنا نرى - بديلاً عن هذا وذاك - نوعاً من القلق والتوتر الذى يتسلل إلى حياة تلك الشخصيات المغتربة. إن أول حوار دار بين جاك وروبرت كوهن يكشف أن من الوارد جداً أن يكونوا - بأسرع ما يمكن - فى أى مكان آخر، وأن ذلك «لا يمثل أى فرق».. أينما ذهبوا: ستراسبورج، بروجيز، أو الأردينز. إنهم لا يرتبطون بجذور حقيقية إلى أى مكان.

مثل هذه الملاحظات حول شخصية قصة هيمنجواى قد تبدو بسيطة إلى درجة مضللة، وهى مصوغة - على نحو من الوضوح والمباشرة - بحيث لا نكاد ندرك مدى فاعليتها.. ذلك أنها تؤسس موقفاً من الشخصيات وأوضاعها من شأنه أن يصبغ أحكامنا بصبغة خاصة. أننا سوف نميل - من الآن فصاعداً - إلى اعتبار جاك وبريت وكوهن أناساً بلا هدف، ناقمين دوماً على الآخرين، وربما سطحيين، وبالقطع قلقين متوترين. ولسوف يشكل موقفنا منهم بالتالى توقعاتنا بشأنهم. إنه قطعاً لن يمكثوا فى مكان واحد وقتاً يكفى لاستقرارهم، ولن يربطوا أنفسهم بسائر الناس إلى الحد الذى يكفى لإقامة علاقة قوية بناءة معهم. إن رؤيتهم القدرية المتشائمة للحياة تنعكس علينا. وهيمنجواى يبث ذلك كله إلى القارئ من خلال الأحداث التى يسوقها فى مشاهد موجزة تتصدر الرواية (حيث يغلب على ظننا أنه يقدم لنا مجرد خلفية لأحداث الرواية) ومن خلال

خاصية التفكك وافتقاد التكثيف التى تشكل طبيعة تلك المشاهد ذاتها، واستناداً إلى ما نطرحه من أسئلة محددة حول ما يقع بالفعل من أحداث؛ يمكننا أن نتبين مصادر مواقفنا وجذور توقعاتنا. ومن خلال تحديد هذه المصادر أو تلك الجذور نستطيع إدراك قاعدة ننطلق منها نحو تحليل أكثر تركيزاً لتلك المواقف والتوقعات.

وفى الوقت الذى نواصل فيه طرح الأسئلة حول ما يقع خلال تلك المشاهد، يتراءى لنا المزيد من جوانب عالم الرواية وشخصياتها. فى المشهد الأول.. يدخل جاك وكوهن فى شجار طفيف حول ما كان يفترض فى جاك من حساسية إزاء غيرة فرانسيز. والحقيقة المؤكدة هنا تتمثل فى أن الخلاف يقع بسبب أمر هين يكشف مدى سطحية الرجلين وتفاهتهما؛ فكوهن شديد العصبية فيما يتعلق بزوجته، وجاك لا يكاد يختلف عنه كثيراً فى الاهتمام بالفروق التافهة المتعلقة بالموقف.. إنهما صديقان لا يستشعر كل منهما أحاسيس الآخر.. مجموعتان من الأعصاب تحتك إحداهما بالأخرى فى منطقة فجة. ومرة ثانية يمكن القول إننا - بلا شك - من خلال قراءتنا للمشهد - لا من خلال تحليله - نستطيع الخروج بملاحظة ذات دلالة، وإن كنا لا نستطيع تقديم التحديد الدقيق لما يبدو أنه العنصر المفتقد فى علاقتهما، ومن ثم افتقدت العلاقة - بافتقاده - وثاقة الارتباط. كما أننا قد لا نستطيع التحقق - على نحو قاطع - من أن أحد الموضوعات التى تشغلنا - وربما تشغل هيمنجواى كذلك - يتمثل فى طبيعة الصداقة.

والأمر لا يختلف عن ذلك إذا ما كنا نتساءل عما يقع فى الحدث الجزئى التالى، فإننا نعزز انطباعنا حول حياة الشخصيات. فى ذلك

الحدث يلتقط جاك إحدى المومسات يقضى معها وقتاً ممتعاً، ويصحبها للعشاء، ويذهب إلى حفل مع بعض المعارف الذين التقى بهم مصادفة، وهناك يشترك فى رقص يشمئز منه، فيشرب العديد من كؤوس الخمر، وعندئذ يهرع إلى «بريت» Brett حبه القديم، فيخرج معها فى جولة بلا هدف داخل تاكسى عبر شوارع باريس؛ وأخيراً ينتهى بهما المطاف فى حانة ليلية أخرى، وفيها انسحب من رفقة بريت بعد أن اندمجت هى مع أحد الغرباء المجاورين. ها هو نموذج الحركة يعود فيخبرنا بشئ ما فى حد ذاته. إنه يكرس معنى القلق، ويعمق الإحساس بالذهول العابر للمغامرة الليلية التى لا تمنح جاك شيئاً مبهجاً أو ذا قيمة. إنه يبدؤها ملولاً وينهيها محبطاً. إن علاقته المبتورة بفتاة الليل، شأنها شأن علاقة «بريت» المبتورة بالكونت.. تؤكد مزيداً من افتقاد التواصل الإنسانى. حتى عندما يلتقى جاك وبريت وحدهما تبدو مشاعرهما قوية بلا شك، ولكن اللقاء يأتى مفعماً بالأسى والإحباط. إن التواصل العاطفى إما أن يكون عارضاً عابراً. أو مزيجاً من اللذة والألم، كما أن طريقة العرض تسهم فى تحديد المضمون، كم هو مؤثر أن نرقب الحركة المتخبطة شبه اليائسة من العشاء إلى الرقص إلى حفلة أخرى؟ أو نرى جاك Jake. وهو يحاول - على نحو مضطرب غامض - أن يسرى عن نفسه؟ أو نشهد اللقاء السريع الزاخر الذى يجمع بينه وبين بريت.. ثم نشهد انهيار ذلك بنفس الدرجة من القوة والحدة؟ ما أقوى الشعور الذى نحسه بـ «اتساق» أنشطة جاك Jake عندما نقيم صرحاً من التوقعات الزائفة حول شئ ذى معنى عاطفى يبرز مع كل مغامرة، فإذا بنا نرى إخفاقها واحدة بعد أخرى. إن ما ينجم عن

هذه الأنشطة المحبطة يخلق فى أعماقنا حالة من الإعياء والإحباط الشديدين، وهذا ما يستشعره جاك فى نهاية تلك المشاهد. إن اقتيادنا لتوقع حدوث شئ ما ذى مغزى فى كل حدث يجعلنا نشعر بالإحباط عندما لا يقع ذلك الشئ فى النهاية. إن «بناء» الأحداث يسهم فى تحديد معناها، ونحن نفقد هذه الرؤية إذا ما حصرنا همنا فى استخلاص النتائج العامة المتعلقة بشخصيات الرواية، وأغفلنا الحديث عن الوقائع والأحداث وما تتضمنه من دلالات بالطريقة التى تناولناها بها.

إن العناية بالتفاصيل الواردة فى كل حدث من شأنها أن تستخرج الكثير الكثير. إن الطريقة التى يقدم بها جاك نفسه تبدو خادعة؛ فهو يجيب إجابات مقتضبة كما لو كان مراقبا، إنه متشائم، مسكون بالوساوس، ضائق بالناس. ويأتى رفضه الارتباط بأى من المرأتين اللتين كانتا معه خلال المساء مؤشراً دالاً على عموم رفض الاندماج أو الارتباط أو ربما العجز عن ذلك الارتباط. إن نمط خشونته المشوبة بالحزن يعد سمة مميزة يختص بها أبطال هيمنجواى؛ فهم يحمون أنفسهم بألا يكونوا عاطفيين، ولكنهم يفقدون شيئاً ما خلال الأحداث وتصبح قصتهم ذاتها قصة عاطفية.

إن طبيعة المشاهد - فى نهاية الأمر - تفتح آفاقاً نقدية يتوجب علينا الاهتمام بها. إن بإمكاننا النظر إلى رواية The Sun Also Rises باعتبارها - فى المقام الأول - رواية تنتمى إلى نمط الرواية الاجتماعية استناداً إلى تلك المشاهد، ومن ثم فإنها تسهم فى تشكيل نوع من قضايا التفسير التى تبرز فيما بعد. وحين تكون مشاهد الرواية أقل احتفالا بالتفاصيل وأقرب إلى مشاهد الحياة

الفعلية؛ فإنها تميل بنا إلى اعتبار الرواية واحدة من روايات الحدث الرمزى. أما حين تقل مشاهد التفاعل المادى الظاهر فإن ذلك يدل القارئ على كون الرواية رواية سيكولوجية. إن الانتقال الخاطف من مشهد إلى مشهد يلفتنا إلى أن ثمة راويا ماهراً يمارس مهمته فى تشكيل أحاسيسنا، وبالطبع تقوم المشاهد بوضع المعالم البارزة لعالم روائى زاخر بضروب من النشاط التافه غير المقنع، يكون من شأنه فيما بعد أن يشكل رؤيتنا للرواية، ويؤسس ملامح التوقعات المتعلقة بمعمارها الخاص.

عندئذٍ يمكن أن نجد بين أيدينا ثروة من المادة التفسيرية التى يمكن استمدادها من بعض المشاهد التى قد تبدو أكثر المشاهد انتماء لإطار المصادفة. أما الأفكار والمضامين Themes فتبرز من خلال أيسر ضروب الأنشطة الإنسانية، وهى غالباً ما تنبثق موسومة بشارة خصوصيتها. إن بإمكاننا تجنب التعميمات الفضفاضة التى من شأنها أن تضعف الكثير من قضايا الأعمال الروائية إذا ما اعتمدنا فى التعرف على مضامينها وتحديد أفكارها على تعبيراتها الصارمة بنصها. وفى الوقت نفسه تبدو الرواية بنية خصبة وثرية يسهم كل عنصر من عناصرها فى تشكيل الدلالة الكلية المركبة. إن دقة غزل خيوط القضايا المختلفة التى يمكن أن تتخلل هذا النسيج قد تبدو أكثر وضوحاً من خلال وصف آخر أكثر إيجازاً. إن جاك Jake وبريت Brett مازالا يقومان بقتل الوقت، ونراهما معاً صحبة الكونت ميببوبولس Count Mippipopolous فى نهاية الرواية، وقد انغمس الثلاثة فى تناول شمبانيا الكونت حتى راحوا يترنحون. إن بريت وجاك يستثيران غيظ الكونت عندما يخبرهما ـ

باقتضاب الواثق - أنه اشترك في سبع حروب وأربع ثورات. ويواصل متسائلاً عما إذا كانا قد رأيا من قبل الجروح التي تخلفها ضربات السهام، وعلى نحو مفاجئ يخلع قميصه كي يكشف ندبتين بيضاوين تحت ضلوعه وآخرين متوسطتي الحجم على ظهره حيث أتته السهام من الخلف؛ فتعلق بريت Brett باقتضاب «فعلاً هناك شئ ما»، ويضيف الكونت أنه أصيب بهذه الجروح في الحبشة Abyssinia «خلال رحلة عمل».

إن طبيعة مشهد من هذا النوع تبدو مختلفة إلى حد ما عن تلك المشاهد التي سبق لنا تناولها. بين أيدينا الآن إطاراً أحسن تصميمه بحيث يتناسب مع تفاهة الحياة في زحام باريس. إن هذا الحدث يكشف - للوهلة الأولى - عن أنه يجاوز مجرد كونه فاصلاً كوميدياً.. بل يقدم ما هو أكثر من ذلك. إن الكونت يعبر - على نحو متعجرف - عن مدى اعتداده ببطولته التي لم تقدر قدرها «لقد شاركت في سبع حروب وأربع ثورات»؛ فيستثير تساؤل المرء عن أهمية ذلك النوع من العمل. إن اشتراك شخص في سبع حروب وأربع ثورات أمر يبدو خارج دائرة القواعد المعهودة؛ حيث يكون حب العنف لذاته، أو رغبة في التكسب، أو يكون النزوع إلى تأكيد الذات هي أكثر الدوافع المتوقعة وراء ذلك الدور. ويبدو الدافع الأخير أنسب للحالة التي معنا إذا ما احتكمنا إلى أسلوب الكونت، فهو يبدو متبجحاً، محباً للظهور، فخوراً - بشكل فج - بجروحه من آثار السهام. إن الكونت يجعل الشجاعة والإقدام مدعاة للسخرية، بل ربما جعلها شيئاً مكروهاً إلى حد ما. وثمة قضية أخرى تتخلل، في لطف، نسيج رواية هيمنجواي، وموقف آخر للشك المتولد عند القارئ (وهو في هذا

المثال الشك في الشجاعة المزعومة والبطولة الزائفة). إن جسارة الكونت المتخبطة تتناقض - في النهاية -) مع الشجاعة المتألقة لمصارع الثيران الأسباني روميرو Romero, وعند ذلك نرى الكيفية التي تتشكل بها القضية المحورية في الرواية. إن هيمنجوى يريد لنا أن ندرك مدى روعة الحركة وخصوصية نمطها ونقاء طيفها، وأن نقف على حدة المقابلة بين ما نراه لدى الأغلبية الباريسية من الانشغال بما لا طائل وراءه، والحب المدمر للذات والإقبال على الشراب، والاستغراق في التفاهة وادعاء البطولة الزائفة.. وما نرى من التأنق والشجاعة الحميمة النقية في شعائر مباريات مصارعة الثيران.. كما لو كان يود أن يقول أن تلك هي الكيفية التي يمارس بها المرء تلك الأحداث خلال الحياة.. تلك هي الكيفية التي يفعل بها الشخص الكثير مما يفعله الاخرون. فعلى النقيض من التبجح الذاتي للكونت نجد روميرو يحتفظ برصيد نبله ووقاره.

لو أننا استبعدنا حدث الإقبال على الشراب مع الكونت باعتباره حدثاً كوميدياً، فلربما نفقد التركيز الخاص الذي يوليه للبطولة والأسلوب إننا - فيما أعتقد - نظل دون استيعاب فكرة هيمنجواى بمقدار النصف؛ لأن عقلنا ينخرط دوماً فيما هو أبعد مما نلاحظه بوعي. غير أننا إذا لم نتوقف مؤقتاً لدراسة الحدث الذي لدينا؛ فلربما غفلنا عن ذلك المثال الواضح الذي يصوغ - بجلاء وحدة - التناقض بين ذلك الحدث والمشهد الأخير لمصارعة الثيران، ويبلور مصطلحات الموضوع.

إن المشاهد ذات البعد الكوميدي الواضح، أو التي تتعلق بالانسحاب إلى المناطق الريفية هي المشاهد التي تكسر حدة الحدث

فى الرواية، كما أن المشاهد التى تقع فى أماكن خارج السياقات الاجتماعية للعمل غالباً ما تلقى الضوء على قيم وأنماط الحياة التى يحدث أن تهمل أو تشوه خلال النشاط الرئيسى للقصة.. مثل هذه المشاهد غالباً ما تسقط من الاعتبار، أو تعالج باعتبارها مجرد حشو زائد أو تغيرات فى الإيقاع. فى رواية The Sun Also Rises نجد أن مثل هذا الحدث الخاص باللجوء إلى الطبيعة يوضح القيم التى رأيناها تبرز فى الرواية. وفى الطريق إلى مهرجان بامبلونا Pamplona Festival فى أسبانيا نجد أن جاك بارنيز JakeH Barnes يقوم برحلة جانبية مع صديقه القديم بيل جورتون Bill Gortan لصيد السمك من الأنهار الجبلية فى إقليم الباسك. وبمقدار ما نبتعد عن حبكة الرواية على النحو المخطط لها يتحدد مدى وثاقة الصلة بين الحدث وموضوع الرواية. إن جاك وبيل ـ شأن الأصدقاء القدامى ـ يستشعران تمام الراحة فى لقاء أحدهما بالآخر، مما يجعل أمر التعارض أو الصراع بينهما غير وارد. إن هذا المشهد يباغت القارئ كما لو كان فاصلاً ممتعاً بين التوزيع الأوركسترالى المثير فى باريس وأزمات الاضطراب التى سوف تواصل تفجرها فيما بعد فى بامبلونا. إنه نموذج لذلك النمط من المشاهد التى اعتدنا أن نمر عليها مروراً عابراً لأنها لا تستثير عواطفنا إلا بمقدار ضئيل، ولأنها تبدو شديدة الاختلاف عما ألفناه فى عالم الرواية.. مع أنها تحمل وظيفة دلالية كبيرة ؛ فمن خلال وصف عملية الصيد اليسيرة المعتادة، والتعامل مع ما يصطاده المرء؛ ينقل المؤلف ـ بطريقة إيجابية – قيم الحياة التى فقدت فى باريس.

.. وضعت ثقلاً ذا حجم مناسب فى الصنارة، ثم ألقيت بها فى

الماء الصافى على مقربة من حافة السياج الخشبى للسد. لم أنتبه للحركة الأولى لسمك السالمون، وعندما بدأت سحب الصنارة لأعلى شعرت أنى أمسكت بواحدة، كانت تقاتل وتثنى قضيب الصنارة حتى ليوشك أن ينكسر إلى قطعتين. وبعيداً عن الماء الهادر عند مسقط الشلال هززت السمكة ثم ألقيت بها أعلى السد.. كانت جيدة، خبطت رأسها على حافة السياج الخشبى حتى استسلمت، وعندئذٍ وضعتها داخل حقيبتى. وبينما كنت أفعل ذلك تقافز العديد من أسماك السالمون فى الشلال، وبأسرع ما يمكن وضعت الطعم فى الصنارة وأنزلتها إلى الماء ثانية فالتقطت سمكة أخرى وضعتها بنفس الطريقة، ولم تكد تمر لحظات معدودة حتى كنت قد اصطدت ستاً كانوا جميعاً بحجم واحد.. وضعتهم متراصين بعضهم إلى جانب بعض.. رؤوسهم متجاورة فى اتجاه واحد، تأملتهم.كان لونهم جميلاً، وكذلك كانت هيئتهم بعد خروجهم من الماء البارد جميلة. كان يوماً حاراً. شققتهم جميعاً، أزلت قشورهم، نظفت بطونهم وخياشيمهم وألقيت ما خرج منهم جميعاً فى النهر، وأخذت السالمون إلى الشاطئ.. غسلته برفق فى الماء البارد الغزير فوق السد، وعندئذٍ التقطت بعض عيدان السرخس الأخضر وحشوتها فى الحقيبة.. ثلاث سمكات على طبقة من السرخس ثم غطيتها به. لقد بدا شكلها معه لطيفاً، والآن الحقيبة مملوءة.. وضعتها فى ظل الشجرة.

إن الفاعلية والكفاءة التى يتصرف بها جاك وهو يمارس هذا الأمر الذى يبدو هيناً تتناقض مع الحركة المهدرة والسلوك السخيف فى أحداث باريس، كما يتناقض نقاء الطبيعة فى الجبال مع قذارة الحياة فى المدينة، ففى الوقت الذى كان يتم فيه صرف اهتمامات

القراء عن أحد الصراعات العنيفة غير المحسومة إلى نمط آخر من الصراع.. بدأنا نحن نستشعر الراحة من خلال تلك الفواصل الجبلية. إن القيم لا يتم بثها مباشرة، ولكنها تتنامى فينا لاشعورياً؛ ولأجل هذا عندما تبلغ الأحداث ذروتها فى الرواية؛ حيث يحاول المنفيون الغرباء تشويه التناسق الحيوى الرائع لمهرجان مصارعة الثيران الأسبانى وإفساد جماله؛ نتجاوب نحن مع ذلك النوع من الأحكام التى يريد منا هيمنجواى صياغتها. إن المشهد الذى يبدو عرضياً على نحو واضح، والخاص برحلة الصيد التى قام بها جاك وبيل قدم لنا، فى إطار مألوف وصياغة تتمشى مع تجربتنا الخاصة، نموذجاً، واقعياً للجمال وضبط النفس والكفاءة التامة التى يؤمن هيمنجواى أنها عنصر حاسم لاستمرار الوجود المحترم فى عالم مضطرب.

إن المشاهد التى نهتم بها يمكن أن نطلق عليها اسم «المشاهد البنائية» أو مشاهد التكوين Compositional Scenes, تلك هى المشاهد التى تقنن شكل الحياة ونسيجها؛ حيث تقدم القيم التى يمكن اختبارها فى الرواية أو تعين على التعرف عليها. وثمة نقطة أخرى أود توضيحها تتعلق بتوظيف المشاهد البنائية قبل بلوغ مشاهد الذروة.. فالرواية، شأنها شأن سائر الأعمال الفنية الطويلة؛ لها إيقاع خاص، والإيقاع يعتمد على طبيعة المشاهد البنائية، فيسرع عندما تقدم القصة على نحو موجز أو مكثف، على نحو ما نلاحظ خلال بعض المشاهد الحيوية تنتمى إلى هذا النوع، ونجدها فى الجزء الخاص بباريس فى رواية The Sun Also Ruses, ويبطؤ الإيقاع عندما يتحول الكاتب إلى وصف ملامح مشهد ريفى

قصير على نحو ما نجد في رحلة الصيد التي قام بها «جاك» و «بيل» في الجبال. كذلك يتشكل الإيقاع من خلال تكرار الأحداث والمواقف أو تنوعها على امتداد العمل. وعندما نلاحظ تكرار موقف معين يتضمن بعض الأحداث أو العلاقات القائمة بين الأشخاص فيأتي شبيهاً بموقف معين سبق ظهوره من قبل.. نجد أنفسنا منخرطين في نموذج سابق من الفعل والدلالة. وربما كنا كذلك مهيئين لنوع من الاستجابة العاطفية الشبيهة بما ينشأ عند المرء في الموقف السابق. ومثل هذه التقلبات في الاستجابة هي التي تنظم تجربة قراءتنا الخاصة خلال إيقاع معين.

ربما كانت أكثر نماذج التكرار شيوعاً في الأدب المنثور تتمثل في تلك المشاهد الغزلية التي يتضام خلالها العشاق، ثم ينتثرون في نوع من الرقص الزوجي الذي يأخذ طابع العشائر الجماعية المقننة. إن كاتب القرن العشرين البريطاني دي إتش لورانس[٢] D.H..Lawrence يقوم بعمل تنويع فعال في الإيقاع - كي يقول - من خلال ذلك - إن العشاق في روايته: قوس قزح The Rainbow منقادون - بصورة غريزية - إلى إيقاع طبيعي أرحب يتحكم في الحياة الإنسانية كلها. وخلال مشهد لا ينسى نرى فتى وفتاة يكومون حزم القمح تحت ضوء القمر:

لقد عملا معاً، يقدمان ويغدوان بإيقاع يجعل من خطوهما وتمايلهما نغمات متوافقة. انحنت الفتاة.. حملت حزمة العيدان، أدارت وجهها نحو الظلمة حيث كان هو واقفاً هناك.. سارت بما تحمل فوق بقايا الزرع الذي تم حصده. تمهلت.. حطت ما تحمله.. ثمة أصوات همس ووشوشة تصدر عن حركة عيدان الشوفان. كان

يتسلل بالقرب منها، وكان يجب أن تعود مرة ثانية.. وهناك كان القمر المتلألئ يلقى بنوره فوق صدرها العارى فيجعلها تبدو كموجة بين مد وجذر.

ودائماً كانت تروح قبل أن يصل، وبمجرد وصوله تتراجع بعيداً، فيجرى.. وحين يمضى هو بعيداً تأتى هى ثانية.. ألا يلتقيان أبداً؟ رويداً رويداً بدأ صوت خفيض عميق يتردد فى أعماقه يشده إليها. يستلفتها ويحاول أن يجذبها إليه تدريجياً كى يحدث اللقاء.. كى يكونا معاً. وعند اللقاء الحتمى تتجاوب أعواد القمح وتسمع وشوشاتها.

من الواضح أن هناك إيقاعاً حركياً يتخلل هذا المشهد، ولكنه يستثير إحساساً أكبر بالإيقاع البنائى للسلوك؛ حيث يذكرنا بأننا جزء من الطبيعة، وأن لهذه الطبيعة نبضها الخاص الذى يستمد من تلك المواسم التى تحدد الزرع والنمو والحصاد والمد والجزر الذى يعلو وينحسر تبعاً لمنازل القمر. وكل الرجال والنساء يتجاوبون - بحكم طبيعتهم - مع ذلك النبض، وهذا المعنى يعد أحد المضامين التى تقدمها رواية «لورانس» :أعني الصلة التى تربط ما بين الفرد والطبيعة، والوسائل التى ينتهك بها إنسان العصر الحديث قداسة هذه الصلة. فإذا ما تجاوزنا هذا المعنى وجدنا نموذجاً من القراءة الأعمق يعلن عن نفسه فى رواية «قوس قزح» The Rainbow; ذلك أن مشهد الحب تحت ضوء القمر يستدعى إلى الذاكرة مشهداً أسبق لجيل بأكمله من المحبين تحت ضوء القمر، وكلا المشهدين يتردد أصداؤهما خلال المشاهد الأخيرة التى تجمع كل فتى وفتاة تحت ضوء القمر. إن كل حدث يتضمن ملامح وأصداء من الأحداث

الأخرى؛ فيوقظ فينا الإحساس بما يتردد خلاله من مواقف ومعان سابقة. وحيث إن كلا منها يختلف إلى حد ما عن سواه، وحيث إننا نكون واعين كذلك بهذا الاختلاف، فإننا نستمد مصادر التأويل من بين ثنايا تلك الاختلافات.

لقد أطلت التأمل فى المشاهد البنائية التكوينية وما تتضمنه من احتمالات مختلفة، وذلك لأننا ـ كما سبق القول ـ نكون أميل إلى استبعادها. بعكس مشاهد الذروة والمجابهة التي تحفل بصراع الشخصيات، وترهص بالكثير من القرارات التى تتبلور وتخرج إلى حيز التنفيذ.. فإن من السهل علينا أن ننتبه إليها ونوليها كل الاهتمام؛ إذ أننا متأهبون لها.. حتى يكون من تلك المشاهد ما يتطلب نوعاً خاصاً من الحساسية؛ فإننا نقرن بعضها إلى بعض فى مشاهد حاسمة، ونستحضر الكثير منها فى الذهن؛ لأنه يتعين على القارئ أن يكون قادراً على إدراك مدى تأثيرها الكامل. وفى كثير من الحالات يستطيع المرء أن يكتشف فى مثل تلك الأحداث أنماطاً من العلاقات وضروباً من المعانى التى تكمن بين السطور. إن لحظات الذروة الحاسمة فى القصة تبث أشعتها عبر نص الرواية. فتسلط الضوء على أحداث الماضى وقيمة، توقد الفكر، وتستشرف ـ ببصيرة نافذة ـ وقائع المستقبل. ولقد أكد الناقد مارك سبيلكا Mark Spilka أن بعض الروايات تتضمن ما أسماه «المشاهد الممتدة» "Expanding Scenes" التى تجسد التوتر والموضوعات التى تنتشر على امتداد الرواية[٢]. ولما كانت طبيعة الروايات تقضى بامتداد الزمن ومسرح الأحداث، حتى إن التفسير العام الشامل لها يكون أمراً صعباً وغير دقيق؛ فلا مفر أمامنا من البحث ـ عبر السرد

الروائى - عن تلك اللحظات التى يقدم كل شئ خلالها بإيجاز وتكثيف كما لو كان معبأ فى كبسولة. وكثيراً ما نجد تلك اللحظات، وغالباً ما تقترن بما يصدر عن الشخصيات من تصرفات حاسمة وخطيرة.

مثل هذه المشاهد التى تبلغ فيها الأحداث ذروتها تأخذ أشكالاً مختلفة؛ تبعاً للمفاهيم الخاصة ببناء الرواية.. فالمرء قد يجدها - على سبيل المثال - فى مشاهد الصراع والمواجهة فى الأعمال التى يكون المبدأ الإيجابى المهيمن عليها متمثلاً فى تصعيد غضبنا المنصب على أحد الأشخاص نتيجة للضيق أو الضغط أو جرأة الفعل. وقد يجدها المرء فى مشاهد القران - الزواج أو العشق أو الاتصال الجنسي - من الروايات حيث إن رغبتنا - فيما يقال - تتجاوب مع اللقاء الذى يجمع بين عاشقين. وقد تتمثل مشاهد الذروة والإثارة، فى أعمال أخرى، فى لحظات التواصل أو كشف الأسرار، أو فهم الذات، أو استشعار الحرية وممارستها. فى رواية ناثانيل هوثورن N.Hawthorne التى تسمى «المنزل ذو الأسقف الهرمية السبعة[4] The House of the seven Gables» يغلب أن تكون لحظة الذروة هى لحظة الانطلاق أو الهروب. ومن خلال المشاهد البنائية المبكرة يقوم هوثورن ببناء إطار من الجمود المستحكم حول عائلة بينشيون Pyncheon التى كانت تقيم فى القصر القوطى.. المنزل ذى الأسقف الهرمية السبعة. ويعتقد أن لعنة تجثم على هذه العائلة، ذلك لأن أحد أجدادها وهو الكولونيل بينشيون Colnel Pyncheon طمع فى امتلاك المنطقة التى يقع بها ذلك المنزل، وتقول الأسطورة أن ذلك تحقق له بالفعل بعد أن أحرق المالك الأصلى للمنطقة ماثيو مول Mathew Maule زاعماً أنه أحد السحرة. وأياً

ما كانت تفاصيل الماضى، فإن عائلة بنشيون تعيش فى الوقت الحاضر ظروفاً عصيبة، فالمنزل فى حاجة إلى ترميم، والسجاد أصبح بالياً، كما أصبح الأثاث متهالكاً، ومن تبقى من أفراد الأسرة ناله من العلل ما نال البيت وأثاثه. أما ابن العم الحقود - القاضى جافرى بينشيون Judge Jaffry Phncheon فيمارس تأثيره، الذى يوشك أن يكون استعباداً غريباً على الشخصين اللذين يقطنان المنزل: خادمة عجوز واهنة تسمى هبزيبا Hepzibah وشاب عقيم محموم اسمه كليفورد Clifford والأمر يرجع، بالطبع في جانب كبير منه، إلى ضعف كليفورد وهبزيبا الذى يجعل منهما ضحية. لقد انقطع كل منهما عن العالم المحيط به منذ أمد بعيد، فالرجل يشبه زهرة رقيقة مستدفئة داخل حوض زجاجى للزهور نبته طفيلية والمرأة أشبه بوردة قديمة حفظت تحت لوح زجاجى منذ أمد طويل. ورغم كل شئ.. هناك نوع من الإثارة فى الحركة، حيث نرى كليفورد وهيزيبا يحاولان، فى صباح أحد الأيام، الذهاب إلى الكنيسة، ثم يعودان سريعاً مخافة الاحتكاك بالناس الآخرين. كما أن اثنين من الشخصيات الأخرى، لم تصبهما لعنة بينشيون يربطان نفسيهما بعلاقة ما مع كليفورد وهيزيبا.

إن التوقعات التى ينهض عليها اهتمامنا بالقصة ذات جانبين: يتمثل أحدهما فى الكارثة المرتقبة عندما تمارس اللعنة فعاليتها. وتمثل الجانب الآخر فى إمكان شفاء كليفورد هيبزيبا من عبودية المرض النفسى والروحى. وعندما يموت القاضى جافرى بينشيون فجأة؛ يستشعر كل من كليفورد وهيبزيبا فوراً إحساساً جارفاً بالحرية، ويتوجهان - فى واحد من مشاهد الإثارة الحاسمة التى

تضمنها الفصل السابع عشر - إلى محطة السكك الحديدية كما لو كانا يهربان من الماضى الجاثم ليبدآ حياة جديدة.

إن تفسير مشاهد الذروة يتطلب منا - بصورة أساسية - كل ما نبذله إزاء المشاهد البنائية، ومن ثم يتطلب منا التأنى فى دراسة دلالة الأحداث بطريقة مباشرة، فنتتبع ما تنضوى عليه المواقف، ونعنى بما يقال وما يحدث. ولذلك عندما يشترى كليفورد تذكرة القطار دون إدراك دقيق للمكان الذى يريد أن يصل إليه؛ فإننا نكون على يقين من أن الرحلة فى حد ذاتها ضرب من اعتقاد المرء، شبه اليائس المتعلق بأمل ساذج، فى أن الشخص الذى يستطيع الهروب أو الخلاص هو ذلك الشخص الذى يغادر المكان الذى قضى فيه الماضى. إن القطار فى حد ذاته يحمل دلالة ما. وفى القرن الماضى كانت السكك الحديدة ترمز إلى الحركة، وإلى روح الحداثة الأمريكية القائمة على التوسع. إن وجود كليفورد وهيزيبا وجود جامد، لم تمسه الحياة المعاصرة على نحو غريب، ومن ثم يفترض فى القطار أن يرمز إلى مبادرتهم للدخول إلى حيوية العالم الراهن. ومع أن القطار هو الوسيلة الوحيدة هنا للدلالة على التغير الإنسانى، فإنه لا يستطيع أن ينجز هذا التغير بنفسه. ذلك إننا نصدم - خلال مسيرة الرحلة المطردة - بكونها غير ذات جدوى. إن كليفورد شخص ثرثار على الرغم منه، فهو يبادر - فى صدق وحرارة - أحد الغرباء فى القطار بالحوار، وفى الوقت الذى كان معنياً بتقديم أفكاره بحماسة وانفعال.. كان الغريب يلتمس لنفسه مخرجاً من هذا الحوار.

إننا نتبين من خلال ذلك أن التحرر فى الحقيقة قد لا يجاوز مجرد كلام، كما نتبين - هنا وفى أماكن أخرى من عالم الرواية - أن

ثمة عائقاً بينه وبين الناس لا سبيل إلى اجتيازه. إن فرص كليفورد في توسيع دائرة علاقاته الإنسانية تتبدد على مرأى منه.

إن مكان وقوع الأحداث هنا هو عربة قطار تقل أناساً تستهويهم مغامرة السفر ويقع بينهم تعارف لحظى وهو مشهد يؤكد وهمية خطط كليفورد وهبزيبا. إن توهج الضوء داخل العربة وحرارة الحوار الدائر بين الغرباء الذين لم يلتقوا إلا منذ وقت قصير لأمر يؤكد زيف لحظة النشوة التي يعيشها كل منهما. ولأجل هذا تنتهى هذه اللحظة العارضة فى أول محطة يقف فيها القطار. فى بداية الرحلة نجد كليفورد يتحرك بحيوية غريبة، فيبدو كمن يستعرض حيوية لم يعهدها في نفسه من قبل، ولكنها ـ كما نعرف ـ حيوية زائفة وغير طبيعية. إن الراوى يشبهها بلحظة السكر التي يحسها شارب الخمر؛ ولذا نرى هبزيبا تحملق فى كليفورد من حين لآخر كما لو كانت ترى مجنوناً. ومن الأشياء التى تبدو أكثر تعميماً وأبعد عن دائرة التميز والخصوصية قدرة كليفورد المحدودة على الإمساك بناصية الأمر فيما يتعلق بكونه هو الذى يأخذ قرار الهرب. مثل هذا التحول في العلاقات ـ حيث كان كليفورد يعتمد كلية فيما مضى على هبزيبا ـ يجعلنا نطمئن تماماً إلى ما سبق أن أدركناه من شأنه.. إنه ضعفه الطفيلي. إننا نستوعب على نحو أكثر حيوية مدى أهمية مسألة تأكيد الذات التي ينشد تحقيقها بالنسبة له. غير أن المشهد لا يكاد ينتهى حتى يستنفد كليفورد قوته الواهنة، ويتوجه إلى هبزيبا قائلاً: «يجب أن تتولى أنت القيادة الآن.. افعلى بى ما تشائين» إن ارتداده إلى التبعية مرة أخرى يجعل الجهد المجهض لإيجاد ذات مستقلة للشخص يبلغ ذروته. والآن نحن نعلم أن هذه كانت فرصته

الأخيرة، وها هى فشلت. وفى ختام الفصل يقر الاثنان بالهزيمة؛ فسوف يعودان أدراجهما إلى المنزل ذي الأسقف الجمالونية السبعة.

هذا هو ما نتوقعه من مشاهد الذروة: أزمة، لحظة حدث، ثم محك اختبار.. كل طموحات الشخصية ورغباتها وتوتراتها أو مخاوفها توضع في المواجهة، ويكشف السلوك فى لحظات الذروة عن الطبيعة الحقيقية للشخصية ومنزلتها الفعلية وقدرتها على الفعل والحب والخيال على أوضح نحو ممكن. إن المشاهد الجوهرية الحاسمة هى التى تشحذ قدراتنا على فهم الخواص الذهنية أو المقومات الذاتية التى ربما اقتصر الأمر بشأنها خلال المشاهد البنائية على مجرد الإلماح الخاطف. ومن المفترض أن هناك خطاً للتطور فى الحبكة وفى توقعاتنا، وفى علاقات الشخصية يواصل تناميه صعداً.

إن المشهد يدعم المضامين الأخرى فى الرواية حين يرتد إلى الخلف كى يستدعى أحد المشاهد التى تسهم بنصيب كبير فى بلورة معنى العمل. إن قوة ذلك المنزل وأسطورته تنال الاهتمام من خلال ملاحظات كليفورد التى يقول فيها: «إن الروح تحتاج إلى هواء، إلى تطهير شامل وتغيير دورى منتظم لذلك الهواء. ثمة تأثيرات مرضية تصطنع ألف وجه وشكل تتجمع من حول البيوت، وتلوث حياة ساكنيها. لا يوجد مناخ بلغ من الفساد ما بلغه مناخ هذا البيت القديم المسمم بمن ماتوا من الأجداد والأقارب «إن التضمينات الأوسع للعنة شراهة حب التملك تبدو جلية فى الحياة الأمريكية: «إن ما نطلق عليه اسم الممتلكات الحقيقية - الأرض الصلبة التى يقام عليها المنزل - هى موطن الداء فى كل ما نرتكبه تقريباً من آثام فى هذا العالم. عندما يرتكب المرء أي إثم، فإنه يحمل

على كاهله تلاً هائلاً من الشر.. قاسياً صلباً مثل صخر الجرانيت، يجثم على روحه بقوة عصور لا نهاية لها.. فقط كي يبني قصراً فخماً للحياة المعزولة لكل من كليفورد وهبزيبا عندما تصف هي تجربتهما بأنها كانت أشبه بحلم. إننا نلتقي مرة أخرى بصورة دائمة التكرر عبر الرواية عندما نسمع هبزيبا تقول في لحظة تأمل: «كانت أقرب ما تكون إلى نوع من الخضروات التي لا يمكن أن تحتفظ بحياتها طويلاً إذا ما انتزعت من جذورها «إن الحديقة الكثة غير المنسقة الرابضة خلف المنزل ذي الأسقف الهرمية السبعة قد وظفت في مشاهد بنائية سابقة باعتبارها رمزاً أو شعاراً دالاً على الأسرة نفسها: نمو للداخل، تشعث، نشدان للهواء، وفرة من الأعشاب الضارة والعقد تلتف من حول الجذور العميقة في تربة متحللة قاحلة، ومناظرة هذه الحال بحال هبزيبا وتعلق كليفورد بها تكشف عن تطابق تام.

• بهذه الطرق وسواها يسير المشهد ـ على نحو لولبي ـ ليلمح إلى ما تعني به الرواية من قيم صورية ودلالية. واعتماداً على مثل هذا الحدث من أحداث الذروة يمكننا تتبع تلك المسارات اللولبية. إن المشهد الذي ينتمي إلى هذا النوع لا يقدم اختباراً جدياً للشخصيات، أو يضع طبائعهم ومواقفهم داخل دائرة التركيز الحاسمة فحسب، ولكنه يقود بحثنا عبر الرواية على النحو الذي يمكننا من اقتفاء آثار موضوعاتها ونماذجها، كما أنه يحدد الخطوط العريضة التي سوف يتم السير عليها فيما بعد. ولا يقل عن ذلك أهمية أنه يهيؤنا للعمل انطلاقاً من نقطة محددة في سياق الحدث والموقف، وتلك ـ كما أشرنا ـ خصيصة ينفرد بها هذا المشهد

الجوهرى فى إتمام تفسير أى مشهد من مشاهد الرواية.

إننا الآن نستطيع أن ندرك التفاعلات الدقيقة فى العناصر الروائية، ويمكننا أن نبدأ فى تنظيم حديقتنا المتشابكة الأغصان من الموضوعات والتوظيفات والأسس البنائية. إن اهتمامنا يجب - فى النهاية - أن ينصرف إلى ما هو أكثر تعقيداً، وربما أكثر فعالية من بين تلك العناصر.. إنه توظيف اللغة.

الفصل السابع

اللغـة

اللغة هى ـ بالطبع ـ أداة الأدب القصصى، وهذا أمر يبدو مفهوماً بالقدر الكافى.. أما ما لا يبدو مفهوماً بالقدر نفسه، أو لا يلقى العناية الكافية، فهو الطريقة التى تصوغ بها اللغة تلك التجربة التى يشترك فيها أثناء القراءة. حقيقة، يبدو من الصعب أن نصوغ خطوطاً إرشادية معينة يمكن أن تكون ذات جدوى فى تفسير دور اللغة فى حكى القصة، وتوصيل المحتوى القيمى والوجدانى لرواية من الروايات. إن الفروق اللغوية الدقيقة بالغة التنوع والمغايرة من كتاب لكتاب، بل داخل العمل الواحد، وثمة عوامل شديدة التعقيد تسهم فى ذلك على نحو ما نرى فى التنوع الدلالى، فهناك المعنى الصريح المباشر أو الإشارى التقريرى وهناك المعنى الضمنى البعيد.. حيث نجد فكرة مغينة تبدو واردة تستدعيها لفظة أو تقترن بتلك اللفظة فضلاً عن معناها المباشر. كما أن من هذه العوامل مستويات الخطاب اللغوى، وإيقاع الجمل، وأصوات اللاشعور، وضروب المغايرة فى التركيب النحوى وبناء الجملة.. حتى إن كل ما أعتزم القيام به هنا، أو أقصى ما يمكننى أداءه هو «لفت نظرك صوب» الفروق اللغوية والتأكيد على أن مدى إدراكنا لرؤية الكاتب يرتهن بلغته.

إن الرواية ـ باعتبارها شكلاً فنياً متميزاً ـ تبدو، فى الأعم الأغلب، أميَل إلى تفضيل اللغة القادرة على النهوض بمهمة التوصيل.. لغة التواصل التلقائى؛ حيث تكون مهمة الكلمات أن تنهض ـ إلى حد كبير ـ بدور أداة نقل التجارب والأفكار إلى القارئ خلال العالم القصصى. وإذا كانت مهمة اللغة فى الرواية توصيلية

إلى حد بعيد؛ فإننا لا نحتاج حينئذ إلى البحث، ابتداء، عن الإيقاعات، وأنماط الكلمات وتفاعلاتها، وطرائق التعبير التى تتبدى من خلالها. إننا نتعامل مع الكلمات والعبارات من منظور الدور أو الوظيفة التى تؤديها: إنها تكشف عما فى ذهن الشخصية من أقوال أو معلومات تتعلق بما يجرى بالفعل فى عالم الرواية. كما أنها تنقل المعلومات والمواقف، بل تنقل الانفعالات والقيم من خلال المنظور الذى توجد عليه هذه الأشياء فى الرواية.

إن لغة السرد الروائى فى رواية Henderson, The Rain King على سبيل المثال هى فى الحقيقة لغة توصيلية تلقائية فى الأساس، بل إنها تفرط فى ذلك أحياناً.. ها هى افتتاحية الفصل الرابع تبدأ على النحو التالى:

«ألا يدعو للعجب أنى اضطررت إلى الذهاب إلى أفريقيا؟ ولكنى أخبرتك أن هناك دوماً يوماً يأتى للدموع والجنون. كانت لدى معارك، وكنت أواجه المتاعب مع الفرسان. لقد هددت مراراً بالانتحار، وفى الكريسماس الأخير عادت ابنتى ريسى Ricey من المدرسة الداخلية إلى البيت، فنالت نصيبها من مشاكل العائلة. لقد أصبحت متبلد الحس. أنا لا أريد أن أفقد هذه الطفلة فى فضاء خارجى. قلت لليلى: اعتنى بها جيداً.. هل ستفعلين؟».

إن بنية هذا الحوار تخبرنا أن اللغة تواجه حالة من القسر أو لى العنق بسبب تحجيمها داخل أطر صارمة جامدة من التعبير التوصيلى المباشر. فالسؤال البلاغى الافتتاحى: «ألا يدعو للعجب أنى اضطررت إلى الذهاب إلى أفريقيا؟ »هو دعوة صريحة كى تفهم

مـأزق المتحـدث بوضـوح وتعـبيـر» متـبلد الحس «هـو إشـارة سـردية أخـرى لبـيـان مـدى حـاجـة «هـندرسـون» للتـواصل قـبل كل شئ أمـا إجماله السريع لتجاربه الماضية فى جمل بسيطة من نوع «كانت لدى معـارك، كنت أواجـه المتاعب مع الفرسـان، هـددت مـراراً بالانتـحـار، وفى الكريسماس الأخير..» فـتعـبير عن اضـطرار هندرسـون للشـرح والتـوضـيح. إذ يجب أن يعبـر عمـا يجيش فى صـدره بما يرجـو أن يكون نوعاً من التتابع المنطقى «كانت لدى معـارك، كنت أواجه.. لقد هددت.. وحينئذ..» إن تدفق تلك الأحداث ينم عن مدى إلحاح محنته العـاطفـية، وضـغطهـا الدائـم عليـه، وهذه المحنة هـى، فى حـد ذاتهـا، إحدى حقائق الموقف الذى ينشـد هـو توصيله. إن هندرسـون يحـاول أن يجعل إشـارته لمتـاعبـه (التى سـبق أن لاحظناهـا) تـبدو منطقيـة وموجعة وهو يجمع خيوط تجاربه بطريقة تجعلها ذات مغزى. إننا نجد اللغة هنا لغة تستخدم لأجل التوصيل من أقصر الطرق الممكنة.

ورغم ذلك فإن بمقدورنا أن نكتشف داخل هذه الفقرة نفسـها بعض التـعبيرات اللغوية لا تقتصر فيها وظيفة اللغة على التوصيل فحسب. فعندما يقول هندرسون تلك العبارة الغامضة «أنا لا أريد أن أفقد هذه الطفلة فى الفضـاء الخارجى»، فإننا نفـهم الحالة العـاطفية التى يريد إيصالها ولكن أذهاننا تستوعب كذلك منظوراً جديداً للغة. إن الصـورة السـريعة لفقدان طفل فى الفضـاء الخـارجى تنطبع فى أذهننا حـتى حين تكون غـايتنا الأسـاسية من قـراءة الفقـرة الحصـول على مـعلومـات تتـعلق بالشـخـصـيـة. إنهـا تشكل نوعـاً من المجـاز اللاشعورى الذى يسهم بقوة فى تشكيل إحساسنا بمأزق هندرسون.

إن اللغـة هنا لغـة مـجـازية تبث من الإيحـاءات الدالة مـا يمكننا استيعابه على مستوى آخـر.. المستوى الذى يطرحه علينا المجاز بصرف النظر عن المعنى الإشارى الحرفى. أما الجملة الثانيـة فى عبارة هندرسـون التي يقـول فـيـهـا: «هناك نومـاً يوم يأتى للدمـوع والجنون «فـتـثـيـر كذلك مثل هـذه الإيحـاءات، ولكن بطريقـة مـخـتلفـة نسـبـيـاً.. إذ إنهـا ـ فـضـلاً عن كونهـا تبـدع صـورة تحـمل دلالاتهـا وتداعياتها إلى القارئ ـ تتضمن قيمـة لغوية أخرى، فاختيار كلمات «الدمـوع والجنون» التى تـأتى بعـد كلمـات «هناك نومـاً يوم يـأتى» المقتبسة من الكتاب المقدس تفجر الدلالات الدينية التى تعد بذاتها قرينة الدلالة على الأوقات العصيبة والمحن وحتمية الألم وهيمنة القـدر. ولسـوف تتـاح لنا الفـرصـة، فـيـمـا بعـد، لسـبـر أغـوار الاستخدامات الرائعة لهذه الأنماط من المجاز أو التناص اللغوى.

إن الفـقـرة التى حللناها مـن رواية هـندرســون ملك المطر Henderson the Rain Kinkg توضح ـ بالدرجة الأولى ـ كـيـفـيـة استـخدام اللغة لأغراض التوصيل المباشر. إن افتراضنا أن اللغة الروائية سوف تكون لغة توصيلية يبدو افتراضاً بالغ القوة إلى الحد الذى يجعلنا نهيئ أنفسنا للتركيز على مدى الحاجة إلى التوصيل، أو العناية بحـالات الإخفـاق فى التوصيل أو عدم كفايته. وعندمـا تكون هذه النبرة عالية كمـا هو الشـأن ـ فى حالة هندرسون ـ ذلك البائس الذى يفضـفض بكل تفاصيل مـاضيه السيئة؛ فإننا قد نستـشـعر إحساساً متنامياً بالحذر الإنسانى فى التجاوب معه. وعندمـا تبدو اللغة، شأنها فى حالة هندرسون أيضاً، قاصرة نسبياً عن النـهوض

بدور الموصل الجيد.. حين يعجز عن قول ما يقصد قوله أو يقوله على نحو غير جيد أو كاف؛ فإننا نستشعر نوعاً من المجاوية الساخرة أو الهزلية للموقف. إن السخرية تنشأ حينما يجعل المؤلف قارئه يفهم الموقف بشكل مختلف عن الراوى، أى عندما يجعل القارئ يستشعر عدم إدراك الراوى، أو قصور فهمه للموقف، أو محدودية رؤيته. ففى الوقت الذى نشهد معاناة هندرسون من أجل توصيل الموقف، ونتبين تدريجياً أنه هو نفسه لا يدركه على نحو جيد؛ فإن السخرية تهيمن على استجاباتنا له. إن المؤلفين المحدثين يقيمون علاقات تهكمية من هذا النوع بين القارئ والراوى لأسباب متنوعة؛ فهم يمنحون القارئ الإحساس بالرضا عن تفوقه فى الفهم، ومن ثم يحرضونه على التقييم والنقد. كما أنهم يبدون معبرين عن الظروف المعاصرة بصورة أنسب وأكثر ملاءمة، فضلاً عن أنهم يسلطون الضوء بقوة على مشكلة التوصيل الروائى في حد ذاته.. صعوبته وقصور اللغة فى شأنه.

إن اللغة العامية ـ لغة الحياة اليومية ـ المستخدمة على لسان شخصية راوٍ مثل هندرسون (أو التى يستخدمها أحياناً الراوى العليم) تؤدى غالباً إلى السخرية والفكاهة؛ ذلك أنها تحمل ـ ضمناً ـ عناصر هزلية لأننا نعرف ـ من خلال تجربتنا الخاصة ـ أن سياق الحوار التقليدى العادى يقصر ـ إلى حد ما ـ عن تحقيق أهدافه. وقليل منا من يستطيع أن يتحدث حديثاً متميزاً ومؤثراً بدرجة تجعل كلماتنا المنطوقة تعبر بدقة تامة عما نحاول إبلاغه. إننا نحاول التغلب على ذلك من خلال التكثيف والمبالغة، وهذا ما نجد فى مونولوج

هندرسون منه الكثير. إن الإفراط فى المبالغة والتكريس اللغوى غير المنتظم من أجل تعويض قصور اللغة أو عدم دقتها يعد بصرياً خصباً للكوميديا غالباً والسخرية أحياناً.. فإلى أى مدى يمكننا أن نستجيب لذلك الاضطراب المتواصل الذى يحدثه تيار العامية المندفع خلال محاولتها المحبطة فى أن تكون لغة الإبلاغ والتوصيل؟

إن إمكانات اللغة وآمادها تمارس تأثيرها فى الاختيارات المطروحة أمام الراوى؛ فإذا كان التعبير العامى عن الذات من ذلك النوع الذى يستخدمه هندرسون فى نقل انطباع معين بالتفكك والارتباك وعدم القدرة على التركيز (فى جانبى اللغة والتجربة التى ينقلها المرء)، فإن المؤلف الذى يريد إيجاد مثل ذلك الانطباع عن العالم الروائى سوف يختار عندئذ مثل ذلك الراوى. ولأن لغة الحديث العادى غالباً ما تقود إلى السخرية والتهكم؛ فإن كتاب هذا القرن الذين ينظرون إلى الحياة بمنظار ساخر أو كوميدى يميلون إلى إحداث ذلك من خلال السرد بلسان الشخصية الأولى فى العمل. ولهذا نجد أن كونراد Conrad عندما أراد إحداث الارتباك والتعقيد الساخر من حول تصرفات لورد جيم Lord Jim وقيمه.. لجأ إلى مارلو Marlow الراوى الذى جاءت لغته - على نحو ما رأينا - متمثلة فى جمل وتعبيرات فلسفية تبدو مترهلة أحياناً وملتوية غير سوية أحياناً أخرى. ولقد استخدم - قبل ذلك - راوياً ضمنياً غير محدد ويمكننا أن نلاحظ مدى الاختلاف فى لغة السرد الروائى لكل من «هندرسون» و«مارلو» خلال قراءتنا لوصف رفاق «جيم» عندما كان يقضى فى أحد الموانى الشرقية المنعزلة فترة نقاهته من إصابة

قديمة أصابته أثناء عمله فى البحر:

كان أغليهم رجالاً على شاكلته، ألقت بهم هناك بعض الحوادث التى واجهوها باعتبارهم ضباطاً فى السفن الريفية. إنهم يحسون الفزع الآن من الخدمة فى وطنهم الأم وما يكتنفها من الظروف الصعبة والنظرة الصارمة للواجب ومخاطر المحيطات العاصفة. لقد كانوا متأقلمين مع السلام الأبدى للبحر والسماء فى الشرق، فقد عشقوا الرحلات القصيرة والاتكاء على المقاعد المريحة فوق ظهر السفينة، وسط هذا العدد الكبير من العاملين المحليين الذين يحسون إزاءهم بالتميز لكونهم من ذوى البشرة البيضاء. لقد ارتعدوا من فكرة العمل الشاق، وعاشوا حياة سهلة ومتقلبة.. يوماً على حافة البطالة، ويوماً على حافة الانشغال، يقومون على أمر الصينيين أو العرب أو خليط من هؤلاء وهؤلاء. لقد كانوا على استعداد لخدمة الشيطان نفسه إذا ما توفرت لهم حياة سهلة بالقدر الكافى.

هذه الفقرة تستخدم اللغة كذلك باعتبارها أداة توصيل وتقرير حيث يتضح الإصرار، الذى لا يحتاج إلى دليل، استخدام لغة عامية أو أكثر بساطة فى اختيار الكلمات حتى يمكن إيصال الرسالة بصورة جامدة صلدة على نحو ما كان يرغب هندرسون. إن المتحدث هنا يصدر أحكاماً قاطعة من خلال اختيار بارع لألفاظ الإسناد والظروف مثل «متأقلمين»، «مغرمين»، «فزعين»، «باضطراب»، ومثل هذه المهارة فى الغوص خلال أعماق دوافع الشخصيات ومثيراتها يجعلنا ـ نحن القراء ـ قادرين على استشعار ما يتشكل بداخلنا من

الأدوات الفعالة للتحليل النقدى. كما أن الجمل محكمة البناء دقيقة التركيب، راسخة متماسكة حيث اختيرت كلماتها من نوع «التميز بالبشرة البيضاء» أو «دوماً على حافة العمل» فلا يمكن إجراء أى تعديل عليها. إن الأسلوب ينتمى إلى ذلك النمط الذى نسميه بالأسلوب الرسمى، وهذا الأسلوب من شأنه كذلك أن يضطر القارئ إلى التفاعل معه كما لو كان أسلوباً مهيمناً مفروضاً؛ ذلك أننا نستخدم الأسلوب الرسمى الصارم فى حديثنا مع الشخص الذى يقف منا موقف المتعلم أو يخضع لنا خضوع المرؤوس لرئيسه. كما أن هذه الفقرة تبدو فعالة إلى أقصى حد؛ فالجملة التى تقول: إنهم الآن فزعون من فكرة العمل فى الوطن الأم وما يكتنفه من الظروف الصعبة والنظرة الصارمة للواجب ومخاطر المحيطات العاصفة «تحيط بكل الاعتبارات من خلال تعبيرات بليغة متوازنة، تتواصل فى إيقاع سريع، ويرتبط بعضها ببعض على نحو محكم. مثل هذه اللغة، ومثل هذا البناء الأسلوبى يصدمنا حين يجعلنا لا نكاد نحتمل الناس أو نبدو غير متسامحين معهم. مثل هذه اللغة القاطعة «البريطانية القح» تحمل - فيما يبدو - السخرية والازدراء فى طياتها.

ربما كنت متخيلاً تلك السخرية، لكن بمقدورنا - اعتماداً على ذلك التوضيح، واستدادا لتلك الفقرة من رواية هندرسون ملك المطر - أن نلاحظ مدى تأهب الذهن لإدراك تنامى الائتلاف القائم بين خيوط الإسقاطات العقلية عبر استجاباتنا لخصوصية اختيار الكلمات وبناء العبارات. وفى بعض الأحيان توشك استجاباتنا أن تكون صدى لما يكمن فى مسارب الذاكرة أو نتيجة للتفاعل العاطفى

الذى تشكلت خيوطه مما استثارته مثل هذه اللغة من التداعيات الماضية فى حياتنا.. إلى جانب ما يجرى وصفه أو الحديث عنه فى العمل. وثمة حالات أخرى تكاد تكون استجابة القارئ فيها متمثلة فى نوع من الكبح السريع عندما نضع أنفسنا موضع الدفاع فى مواجهة ما يمكن تسميته بالأسلوب الرسمى المهيمن، وكذلك النسق التعبيرى المتحكم فى صرامة كما هو الشأن فى فقرة «كونراد». كما أن «إرنست هيمنجواى» يعمد فى رواية The Sun Also Rises إلى استخدام اللغة التوصيلية التقريرية بسبب يسر اقتدارها على استثمار ذلك البناء العقلى. لقد أراد أن يجعل أسلوبه وسيلة شفافة فى الكشف عن الأشياء الموصوفة. إن هيمنجواى يرى أن الكتابة يجب أن تعنى بإيصال «الطريقة التى كانت».. الحقيقة الصارمة بدون إصدار أحكام معينة.. بدون رصف الكلمات وأساليب الكلام على نحو يؤدى إلى نوع من التواصل الممتد فى بطء للتفاعل العاطفى. وعندما تم ذلك لهيمنجواى فإن النتيجة لم تتمثل فى نص موجز صارم فحسب، وإنما شملت كذلك أوصافاً تتسق بإحكام مع ما وقع من الأحداث المادية بالفعل، على نحو ما نرى فى هذا الوصف الشهير لحركات روميرو Ramero مصارع الثيران من روايةThe Sun Also Rises :

«كان فى كل مرة يدع الثور يمر قريباً جداً منه حتى ليوشك الرجل والثور والرداء الذى ينتفخ ويحلق من فوق الثور يبدون كما لو كانوا جميعاً كتلة نحتية واحدة. كان كل شئ بطيئاً جداً ومنضبطاً بدقة. وكان المشهد يبدو آنذاك وكأن الرجل يهدهد الثور كى ينام.

قام بأربع دورات مثل تلك، ثم أنهاها بنصف دورة معطياً ظهره للثور ومقبلا نحو الجمهور الذى يصفق له، واضعاً يده عند خصره وعباءته على ذراعه. وكان الثور يرقب ظهره وهو يولى بعيداً.

إن اللغة هنا لغة تقريرية محضة، فُصلّت بعناية بحيث تناسب تماما إيقاع الحدث، فتتصاعد كى تنقل الإحساس بإرهاق الثور. كان فى كل مرة يدع الثور يمر قريباً جداً منه حتى ليوشك الرجل والثور والرداء الذى ينتفخ ويحلق من فوق الثور يبدون «وعندئذ، يتم - فى نهاية الحلبة - حشد الكلمات من أجل تجميد الحركة فى إطار تصويرى «كانوا جميعا كتلة نحتية واحدة» ولنتوقف قليلا أمام كلمة «كتلة» Mass كى نلاحظ الصورة البصرية التى تبرزها والرنين الصوتى لحرف المد «A» والصفير المقترن بصوت «S». وفى الجملة التالية نجد حروف الـ L وحروف الـ O تعترض تدفق القراءة فتهدئ من إيقاع الحدث. وتضفى على جملة «كان كل شئ بطيئاً جداً، ومنضبطاً جدا «إحساس الحركة المترنحة التى يذهب هيمنجواى إلى أنها تجسدها. وعند النهاية نجد الحيوية المجتدلة فى تكثيف الأحداث المشكلة لذروة المشهد «يده فى خصره وعباءته على ذراعه» مما يجسد مدى غرور المصارع وهو يشد قامته منتشيا بالنصر.

إن اهتمام هيمنجواى فى الرواية بتصوير جفاف حياة الاغتراب فى باريس وأهمية الفعل النقى المهذب هو الذى أملى عليه اللغة التى استخدمها. غير أنه كان لديه هدف آخر، يتمثل فى تجريد النص من الطابع العاطفى الذى يؤدى إلى نمط الكتابة الممعنة فى التصوير الخيالى الانفعالى، من وجهة نظره.. كان تحميل التجربة

بكل عناصر الذاتية والتضمينات الرومانسية سببا فى ظهور نوع من الأحاسيس القائمة التى أنتجت العديد من الأوهام والخيالات لدى أبناء جيله، فكانت تحول بين الناس ورؤية الأشياء على حقيقتها. وقد يكون من المفارقة أن روايات هيمنجواى فى هذه الفترة جاءت مفعمة بالطابع العاطفى.. عموما نحن نفترض ذلك استنادا إلى ما نعرفه من حياة هيمنجواى، واستمدادا من حدة موقف كل من «جاك وبريث»، ليس هذا فحسب، بل يبدو كذلك أننا ـ نحن القراء ـ نستثمر حتى أندر الأوصاف عن طريق استجاباتنا العاطفية. إن الفضاء معبأ بالأصداء العاطفية حتى حين لا تحث اللغة على أنماط معينة من العاطفة.

على الجانب الآخر نجد وليام فوكنر William Faulkner يقتصد فى العاطفة إلى الحد الذى يصبح النص مفعما بعبقها؛ فى افتتاحية فصل كوينتن Quentin Section من رواية الصوت والغضبThe Sound And The Fury يطالعنا قوله فى تصوير استغراق كوينتن فى حلم اليقظة: «عندما ظهر ظل الوشاح على الستائر كانت الساعة بين السابعة والثامنة، وعندئذ كنت فى الموعد تماماً للمرة الثانية، أنصت إلى صوت الساعة. كانت ملكاً لجدى، وعندما أعطاها لى أبى قال: كوينتن.. ها أنا أعطيك مقبرة جميع الآمال والرغبات، ومن دواعى الألم أنك يمكن أن تستخدمها لكى تدرك سخف تكرار التجربة الإنسانية كلها.. تلك التجربة التى يمكن أن تتواءم مع احتياجاتك الذاتية على نحو أفضل مما كانت تتلاءم مع احتياجات آبائك. إننى أعطيها لك لا لكى تتذكر الوقت، ولكن

ربما لكى تنساه الآن أو لبرهة؛ فلا تقضى عمرك كله محاولا قهره. ذلك لأنه لا توجد معركة - فيما يقال - تم فيها الانتصار أو كسبت على الإطلاق. إنهم لم يخوضوها ابتداء. إن المجال يكشف للمرء فحسب مدى حماقته وإحباطه، كما يؤكد أن النصر وهم من أوهام الفلاسفة والأغبياء».

أن يجد المرء نفسه داخل عقل الشخصية على هذا النحو.. فإن ذلك يكون كافياً فى حد ذاته لإطلاق العنان لدوامة من الأحاسيس والمشاعر؛ ذلك لأننا نعلم أن هذا هو ما يحدث داخل عقولنا نحن عندما نتأمل ماضينا وماضى آبائنا ونمعن النظر فيما تعنيه ساعة الجد. غير أن الصور التى نلتقطها داخل تلك الدوامة» «مقبرة الآمال» لا توجد معركة كسبت على الإطلاق» موصولة باستجابات مشحونة إلى حد كبير. هذه الصور الخاصة تذهب بموقف كوينتن إلى أبعد من كونه مجرد يأس إنسان لتجسد الدلالة العظمى للحدث ولعموم اليأس البشرى. إن فوكنر Faulkner يعتقد أن حالة كوينتن تتمثل فى كونه مقيداً، على نحو لا فكاك منه، بأثقال حضارية من تفسخ عائلته، والمتع الحسية الوضيعة لبيئته الجنوبية، والبحث المستجد عن الهوية، فتتضافر كل المقومات الذاتية للشخصية مع تلك العناصر الأشمل، ثم يعكسها نص فوكنر.

إن وصمات بناء الجملة عند فوكنر، التى جاءت طويلة مثيرة للضجر مكونة من تعبيرات متداخلة يجر بعضها بعضاً، تساهم - إلى حد كبير - فى تشكيل الأثر الذى يقصده فوكنر من وراء مشهد كوينتين وهو ممعن فى تأمل أمور مظلمة جاثمة على الصدر؛ فاللغة

هنا، فى الأعم الأغلب، عاطفية أكثر من كونها تقريرية خالصة، واللغة العاطفية، كما لاحظنا، تولد نوعاً من الحركة التى تنسرب داخل أفكارنا ومشاعرنا. ومن ثم تواجهنا فى الرواية ـ فضلاً عن التقرير والمباشرة ـ لغة عاطفية إثارية Emotive Language .. تلك اللغة التى يعرفها ريتشارد I.A.Richard بأنها لغة لا تستخدم من أجل إحداث التأثير فى العاطفة والموقف اللذين ينشآن من تتابع الأحداث وتداعى المناسبات.(١)

ثمة شئ آخر جدير بالملاحظة فيما يتعلق بالكتاب من أمثال فوكنر Faulkner يتمثل فى أنهم يستخدمون اللغة لتكثيف To Intensify المضامين التى تحملها مادة العمل. إن الإشارات الواردة حول الحرب والموت، والعصر، والماضى فى حلم اليقظة الذى يستغرق كوينتن تؤكد أهمية وضعه أو موقفه. إن قضيته تحمل دلالة أرحب من كونه طالب جامعى محبط فى جامعة هارفارد، فالتأثير المركب بين القيمة العاطفية للنص اللغوى التى تستثير أصداء مختلفة فى ذاكرتنا نحن، ثم إيماءاتها الأرحب لقضايا أكبر وأهم من شأنه أن يخلق فى القارئ تجاوباً جاداً وغامراً مع الموضوع. إن التنغيمات الشعائرية للنص اللغوى فى مثل قوله «إننى أمنحك مقبرة الآمال والرغبات» تسهم فى تحقيق تلك الغاية. إن فوكنر Faulkner هو سيد ذلك النص اللغوى الذى يبدو عند القراءة قاتماً مشحونا بالمعانى التى تمتد إلى أعماق التاريخ وصميم كفاح الإنسانية فى الأرض.

إن البعد الإضافى الكامن فى إيحاءات نص من هذا النوع

بحيث يشكل تياراً عميقاً من المعنى فى رواية ما؛ يمكن أن يصبح كلاً متكاملاً فى فهمنا للعمل باعتباره الموضوع الأساسى الصريح والمعلن للعمل. وشيئا فشيئا يصطبغ موقفنا بإيماءات فوكنر إلى الميراث وقدر الإنسان لدرجة أننا نستقبل كل ما يجرى فى رواية The Sound And The Fury ممتزجا فى أذهاننا على نحو دائم بتلك الإيماءات ليطبع رؤيتنا للعمل بطابعها الخاص. إننا نقرأ الرواية كما لو كان هناك شخص ما يتحدث فى هذه القضايا الكبرى إنها أكثر من مجرد قصة إحدى عائلات الجنوب.

إن المرء يستطيع أن يلمس - داخل معظم الأعمال الروائية الجيدة - بناءاً داخلياً Internal Structure يتشكل من خلال اللغة فحسب. قد يتمثل أحياناً فى مجموعة من الصور المتواشجة فيما بينها (من ذلك مثلاً: «المقبرة» أو صور الموت فى رواية فوكنر). وفى أحيان أخرى يتمثل فى تكرار كلمات بعينها تشير إلى نوع بذاته من التقييم الدلالى (من ذلك مثلاً «التميز» بالبشرة البيضاء فى فقرة كونراد Conrad التى يصف فيها إحدى الطرق المتطرفة نوعاً ما فى التفكير). وفى أحيان ثالثة يتمثل ذلك البناء الداخلى فى نمط من الأبنية النحوية التى تعاود الظهور مرة بعد مرة فى مواقف خاصة (وذلك مثل تدافع جمل بسيطة لاهثة من أجل الإمساك بعدد من أحداث الماضى فى «هندرسون ملك المطر» ! «لقد كان لدى معارك، كان لدى...»). وفى بعض الآونة يكون هذا البناء الذى أصفه تأثيراً محتسباً من قبل الكاتب، غالباً ما يكون - فيما أعتقد - غير شعورى.. مجرد طريقة للتفكير.. ربما كان المؤلفون معنيين نسبياً فقط بالصور

واختيار اللغة التى عادة ما يستخدمونها. لقد اقترح الناقد مارك شورر Mark Schorer الوظائف التى يمكننا النهوض بها كى ندرك ذلك البناء، حيث اكتشف لدى عدد من المؤلفين البريطانيين خلال القرن التاسع عشر ما يطلق عليه «البناء المتناظر» Analogical Matrix وهو ما يتمثل فى شبكة متدرجة من الكلمات والخصائص الأسلوبية التى يمكن أن تكون «استعارات دفينة أو ميتة»، أو جوانب من «تأكيد على القيمة»[٢] إنه يجد - على سبيل المثال - فى أحد النصوص اللغوية لجين أوستن استخداماً متماسكاً لكلمات تعود إشاراتها الدلالية المطمورة إلى الاقتصاد والشئون المالية الإدارية.. كلمات مثل «ائتمان»، «وديعة»، «قيمة»، «عائد»، «تكلفة». إن المعنى الأصلى للشئون الاقتصادية «يدفن» عندما نستخدم هذه الكلمات فى سياقات أخرى، كما هو الشأن حين نقول مثلاً: «إن تصرفه المفعم بالرقة والعطف يمتاح من أصالة معدنه». فجين أوستن لا تستخدم مثل هذه الكلمات هنا فى الحديث عن أمور مالية، ولكنها - بدلاً من ذلك - تتحدث عن الحب والعلاقات العاطفية. كما أن الاختيار اللاشعورى لمثل هذه الكلمات يعطى للسلوك الإنسانى قيمة اقتصادية تجارية. ويسمح لنا بالحدس حول المنزع الموضوعى المادى لعالمها الروائى.

ثمة فقرة من رواية هوثورن The House of The Seven Gables تكشف عن نمط آخر من البناء التحتى الداخلى يقول فيها: «إن هذا الادعاء الكامن - ادعاء عائلة بينشون امتلاكها مساحة شاسعة من أرض الغابة - لا يؤدى، من ثم - إلا إلى شعور متهافت

يعلق بالذهن من جيل إلى جيل لينعش وهماً يدعو إلى الازدراء بأهمية العائلة، وهو الوهم الذى يميز دوماً عائلة بينشون. لقد جعل هذا الوهم أشد أفراد العائلة بؤساً يحس أنه قد ورث نوعاً خاصاً من الشرف والنبل، وأنه فى طريقه إلى امتلاك ثروة طائلة تدعم تلك المكانة. لقد ألقت هذه الخصوصية على خير نسل هذه العائلة ظلالاً من العظمة والأبهة المثالية التى تبرز فى المظاهر المادية للحياة الإنسانية دون أن ينبثق من بين تلك المظاهر أية قيمة واقعية جديرة بالتقدير. أما أردأ أنواع هذا النسل أو ذرية تلك العائلة، فقد تمثل تأثير ذلك الإحساس لديهم فى فرط الركون إلى الخمول والبلادة والاتكالية والسقوط فريسة للأمل الزائف الذى يحصر كل قوى النفس فى مجرد الانتظار لتلك اللحظة التى تحقق فيها أحلامها».

فى هذا الاقتباس من الرواية يجد المرء كلمات عديدة تحمل دلالاتها الأصلية أو الثانوية طوابع تجارية، من ذلك - على سبيل المثال - كلمات «موروث، عينات، فرط الركون إلى، يحصر»، وتعد الثروة - بالطبع - موضوع هذه الفقرة إلى حد ما. غير أنه ينبغى أن نلاحظ أن هوثورن يستخدم بعض هذه الكلمات فى سياق الحديث عن «البلادة والاتكالية» الإنسانية ويتداخل مع تلك الاستعارات التجارية كلمات تنتمى إلى ما يمكن تسميته بالأصول الأرستقراطية فى العصور الوسطى ، وذلك مثل Cherish أى ألبقية الباقية مما يعلق بالذهن و Inheritet (الموروث) وNobility (المحتد الشرف) و Princely (فخم يليق بهيئة الأمراء) و Grace (الأبهة أو وضوح أثر النعمة). ثمة كلمات أخرى مثل وهمى Shadowy وأحلام Dreams

تتكرر كثيراً خلال نص هوثورن. إننا نود أن نلفت الانتباه بقوة إلى هذه الألفاظ التي توشك قيمتها الاستعارية الآن أن تكون ميتة، ولنقل - مثلاً - إن كلمة أردأ أو أحقر Baser ترتبط بسياق آخر حين نتحدث عن معادن خسيسة غير كريمة. ولكن هذه الألفاظ - رغم ذلك - تحدث فينا أثرها، وتبدو في مكانها الصحيح التي تمارس فيه فعاليتها في السياق، فنستشعر - من ثم - مدى أهمية أشياء بعينها مثل المال وخيالات العظمة الأرستقراطية وأوهام الأحلام الزائفة في تبين قصة عائلة بينشون. والحقيقة إن اختيار الألفاظ يدعم ما نعرفه من طبيعة تلك العائلة حيث أن ما بين سطور اللغة الماثلة على الصفحات يهيؤنا لإدراك معنى الحدث في الرواية.

إن الروائي الأيرلندي جيمس جويس James Joyce الذي ينتمي إلى القرن الحالي[٢] يستخدم لغة تصويرية من هذا النوع كي يعتمد عليها في إقامة تيار عميق من المعنى يمكنه - فيما بعد - توظيفه على نحو مختلف. فعلى حين نجد النسيج المتوازي عند هوثورن يميل أخيراً إلى أن يكون في دائرة الشعور بطريقة تدل على أنه معنى بكتابة أنسب الكلمات التي يمكن اختيارها للتعبير عن انطباعه إزاء شخصياته.. فإن جويس في روايته التي توشك أن تكون سيرة ذاتية: صورة الفنان شابا A Portraik of The Artist as a Youn Manan يؤسس - بوعي وقصد منذ بداية العمل - الإشارات الإيحائية المضيئة التي سوف تنهض بها كلمات معينة. إن بطل الرواية ستيفن ديدالوس Stephen Dedalus يبدو - منذ البدء - حبيباً مطارداً - على نحو ما - بإحساس مادي بالبلل. إننا نلاحظ

ذلك من خلال تذكره الدائم لحادثة فراشه المبتل وعندما يلقى به فتى أكبر منه سناً فى حوض مملوء بالماء القذر يبرز الماء كذلك ليكون قرين الموت ومن ثم قرينا لمعنى تحلل الشخصية المتماسكة.. وهذا ما يعنيه الماء - باعتباره رمزاً كلاسيكياً - من خلال دلالته على التدفق وانتفاء تمدد الهيئة عنه. إن جويس يجتهد فى تأكيد تلك المعانى للماء الذى أصبح رمزاً جلياً يدل على العناء المادى والتحليل النفسى.

ورغم ذلك، فإننا - حين نواصل متابعة قصة «ستيفن» نلاحظ أن الرمز يغير فى المعانى، فالماء - خاصة ماء البحر - يتجه فى الفصول الأخيرة للدلالة على إمكانات التغير؛ (ذلك أن البحر دائم التغير)، والسفر إلى ما وراء أيرلندا، والحرية. إن حدوث التغير فى دلالة الرمز يتوازى مع وقوع التغير فى حساسية «ستيفن»، فكلما تقدم فى العمر غدت أمور الراحة والاستقرار أشياء أقل أهمية من المغامرة والتغير والانفتاح على العالم الرحب. والحقيقة أننا نستطيع فهم التحولات العاطفية التى تلحق ستيفن من خلال اقتفاء أثر التطور فى الدلالة الرمزية للماء. إن الرمز يكتسب دلالات أرحب وإشارات أكثر، وربما أمكنه أن يطرح - فى حد ذاته - فكرة التعقيد المتنامى عند ستيفن، والغموض المتزايد للحياة بالنسبة إليه. ومن ثم فإن تميز كفاءة هذا التعبير المتوازن من خلال الرمز تبلغ الحد الذى نستطيع معه فهم ما يجرى داخل ستيفن من خلال النظر فى المعانى المقترنة برمز الماء. وعندما تبدو أفكار ستيفن ومواقفه الذاتية غير محدودة أو واضحة - حتى بالنسبة له هو - فإننا ندركها بعمق من خلال تحليل ما يقول «جويس» إن الماء يرمز إليه فى تلك اللحظة.

تتكرر كثيراً خلال نص هوثورن. إننا نود أن نلفت الانتباه بقوة إلى هذه الألفاظ التى توشك قيمتها الاستعارية الآن أن تكون ميتة، ولنقل ـ مثلاً ـ إن كلمة أردأ أو أحقر Baser ترتبط بسياق آخر حين نتحدث عن معادن خسيسة غير كريمة. ولكن هذه الألفاظ ـ رغم ذلك ـ تحدث فينا أثرها، وتبدو فى مكانها الصحيح التى تمارس فيه فعاليتها فى السياق، فنستشعر ـ من ثم ـ مدى أهمية أشياء بعينها مثل المال وخيالات العظمة الأرستقراطية وأوهام الأحلام الزائفة فى تبين قصة عائلة بينشون. والحقيقة إن اختيار الألفاظ يدعم ما نعرفه من طبيعة تلك العائلة حيث أن ما بين سطور اللغة الماثلة على الصفحات يهيؤنا لإدراك معنى الحدث فى الرواية.

إن الروائى الأيرلندى جيمس جويس James Joyce الذى ينتمى إلى القرن الحالى[٢] يستخدم لغة تصويرية من هذا النوع كى يعتمد عليها فى إقامة تيار عميق من المعنى يمكنه ـ فيما بعد ـ توظيفه على نحو مختلف. فعلى حين نجد النسيج المتوازى عند هوثورن يميل أخيراً إلى أن يكون فى دائرة الشعور بطريقة تدل على أنه معنى بكتابة أنسب الكلمات التى يمكن اختيارها للتعبير عن انطباعه إزاء شخصياته.. فإن جويس فى روايته التى توشك أن تكون سيرة ذاتية: صورة الفنان شابا A Portraik of The Artist as a Youn Manan يؤسس ـ بوعى وقصد منذ بداية العمل ـ الإشارات الإيحائية المضيئة التى سوف تنهض بها كلمات معينة. إن بطل الرواية ستيفن ديدالوس Stephen Dedalus يبدو ـ منذ البدء ـ حبيباً مطارداً ـ على نحو ما ـ بإحساس مادى بالبلل. إننا نلاحظ

أى موطن من النص حتى ينصرف ذهننا إلى تلك المعانى. ومثل هذه الرموز تستخدم قصداً فى الأدب الروائى الحديث كى تساعدنا على تفسير التجربة المقدمة في القصة، غير أن هذه الأبنية الداخلية أو قوالب التصوير اللغوى والإشارات والقيم التى نتعرف عليها فى لغة «فوكنر» و «هوثورن» و «جين أوستن» قد تعمل باقتدار وكفاءة متساوية فى بلورة استجاباتنا إزاء تلك التجربة. ومن ثم يمكن اتخاذ اللغة أداة لتشكيل وسيلة مطردة أو مكررة من وسائل تفسير العمل القصصى. ويمكن تهيئتها لأداء تلك الوظيفة على نحو مثير خلال الرواية بأساليب عديدة..

يتم ذلك مثلاً من خلال نسيج أو بناء لغوى يشكله الكاتب باختيار كلمات أو مقاطع معينة يميل إلى استخدامها .. ربما دون وعى كامل على نحو ما تفعل جين أوستن في سرد القصة، أو يتم ذلك من خلال أمثلة تتشكل بتقديم صور أو مفهومات قيمية من شأنها أن تعزز أو تكثف معنى الرواية على نحو ما فعل فوكنر عندما عمد إلى توسيع الدلالة فى موقف كونتين من خلال الإشارة إلى الموت والحرب والصراعات الروحية الإنسانية. كما يتم ذلك فى أحيان ثالثة من خلال استخدام بعض الرموز أو المفاهيم المجردة التى تلتحم بالمعانى والمضامين التى يتكرر ظهورها فى الرواية.

عند هذا الحد نكون قد افترضنا أن اللغة وسيلة دعم، إذ إنها مصممة - بقصد أو بدون قصد - من أجل إبراز أو تكثيف المادة المرتبطة بها. فالانطباع الذى نخرج به من موضوع فقرة ما (على سبيل المثال تلك الفقرة التى توصف فيها الحركات الرشيقة لمصارع

الثيران) يتم إثراؤه وتدعيمه من خلال ألفاظ النص اللغوى الذى يصفه.

ولكن اللغة يمكن أن تستخدم كذلك نقيضاً مضاداً للموضوع المقدم؛ فالإيماءات الداخلية التى تتخلل لغة النص قد تتعارض بالفعل مع الأثر الذى نتوقع أن تمنحه الشخصية أو الحدث. ولقد كان جيمس جويس مفتوناً بمثل هذه القدرات الكامنة فى النص ولقد عمد فى أحايين كثيرة، عبر روايته العظيمة عوليس Ulysses إلى التلاعب بلغة السرد الروائى بحيث يناقض ذلك السرد المحتوى المتضمن. لقد كان يمارس التجريد بأساليب لغوية عديدة معظمها كان محاكاة ساخرة لأساليب بعض مشاهير المؤلفين الآخرين كى يوضح ما الذى يمكن أن يحدث عندما تكون اللغة التى يتعمد الكاتب استخدامها مقحمة على الموضوع المقدم. ولقد حدث أن قام - خلال أحد المشاهد البارعة - بوصف امرأة شابة - جبيرتى ماكدويل - من خلال لغة مجلات الإغراء النسائية بكل ما فيها من مبالغة وسخف وإثارة: «لماذا تمتلك النساء مثل هذه العيون الساحرة؟ لقد كانت عيون جيرتى Gerty أجمل زرقة من كل العيون الأيرلندية الزرقاء.. تعلوها أهداب أخاذة وحواجب سوداء تفيض إيحاء وتعبيراً. ثمة وقت انقضى على هذه الحواجب لم تكن فيه مثيرة للإغراء على نحو ما. غير أن مدام فيرا فيرتى - المشرفة على تحرير صفحة «المرأة الجميلة» فى مجلة الأميرة كانت هى أول من نصحها باستخدام قلم الحواجب الذى منح عيونها ذلك التعبير المثير للإغراء، ومن يومها أصبحت إحدى رائدات الموضة، ولم تستشعر الندم على ذلك مطلقاً.

أى موطن من النص حتى ينصرف ذهننا إلى تلك المعانى. ومثل هذه الرموز تستخدم قصداً فى الأدب الروائى الحديث كى تساعدنا على تفسير التجربة المقدمة في القصة، غير أن هذه الأبنية الداخلية أو قوالب التصوير اللغوى والإشارات والقيم التى نتعرف عليها فى لغة «فوكنر» و «هوثورن» و «جين أوستن» قد تعمل باقتدار وكفاءة متساوية فى بلورة استجاباتنا إزاء تلك التجربة. ومن ثم يمكن اتخاذ اللغة أداة لتشكيل وسيلة مطردة أو مكررة من وسائل تفسير العمل القصصى. ويمكن تهيئتها لأداء تلك الوظيفة على نحو مثير خلال الرواية بأساليب عديدة..

يتم ذلك مثلاً من خلال نسيج أو بناء لغوى يشكله الكاتب باختيار كلمات أو مقاطع معينة يميل إلى استخدامها .. ربما دون وعى كامل على نحو ما تفعل جين أوستن في سرد القصة، أو يتم ذلك من خلال أمثلة تتشكل بتقديم صور أو مفهومات قيمية من شأنها أن تعزز أو تكثف معنى الرواية على نحو ما فعل فوكنر عندما عمد إلى توسيع الدلالة فى موقف كونتين من خلال الإشارة إلى الموت والحرب والصراعات الروحية الإنسانية. كما يتم ذلك فى أحيان ثالثة من خلال استخدام بعض الرموز أو المفاهيم المجردة التى تلتحم بالمعانى والمضامين التى يتكرر ظهورها فى الرواية.

عند هذا الحد نكون قد افترضنا أن اللغة وسيلة دعم، إذ إنها مصممة - بقصد أو بدون قصد - من أجل إبراز أو تكثيف المادة المرتبطة بها. فالانطباع الذى نخرج به من موضوع فقرة ما (على سبيل المثال تلك الفقرة التى توصف فيها الحركات الرشيقة لمصارع

اللغة الساخرة من شأنها ألا تأتى على الشخصية على نحو تام. فى الحقيقة هناك شئ لافت يحدث، فبينما نحن نقرأ الرواية، توافينا شخصية جيرتى ماكدويل.. تنبض بالحياة وتتراءى أبعادها، ورغم أن النص المربك الذى قدمته المجلة يبدو أقرب إلى اختزال إنسانية المرأة وطمس ذاتيتها بوضعها فى قالب نمطى هش، فإن الأمر لا ينتهى على هذه النحو.. فرغم ذلك التحريض الذى يمارسه النص علينا إذ يدعو إلى التهكم والسخرية من حياة جيرتى ماكدويل، أو حياة ذلك النمط الذى تمثله من النساء.. فإن قدراً من التعاطف القوى ينشأ لدينا بديلاً عن ذلك التهكم أو تلك السخرية.

إن جويس ينسج هنا خيوط أداة من أدواته العديدة التى تمارس أثرها فى منح اللغة قوة مزدوجة.. إنه يجعلها قادرة على أن تحقق من الإنجازات ما لا يمكن أن نتوقعه.. تسخر من الشخصية وتتعاطف معها فى الوقت نفسه. إن القارئ يجب عليه أن يأخذ فى اعتباره تلك الاستجابات التى تبدو متناقضة على نحو ملحوظ؛ ما يجعل فهم الشخص أو المواقف أمراً بالغ التعقيد.

إن تجارب جويس تعيد إبداع اللغة نفسها.. ويبدو أن جميع الكتاب المتميزين يرون أن مغزى التجربة التى يحاولون تسجيلها لا يأخذ شكله ـ الذى قد يكون فى بعض الأحيان مغايراً لمفهومه الأصلى ـ إلا حين يقدم من خلال تلك الخامة المرنة.. **اللغة.**

إن الروائى البريطانى جويس كارى Joyce Cary ـ أحد روائى القرن العشرين ـ يصف فى كتابه: الفن والواقع Art and Reality [٤] عملية تحويل «الإلهام» أو الفكرة المتعلقة بتجربة

معينة إلى بنية لغوية بقوله: «بالنسبة للروائى: ليس ثمة فجوة كبيرة فحسب بين الحدس والمفهوم.. مجرد التعبير الأولى الخام.. وإنما تقوم الفجوة بين ذلك التعبير وعمله فى القصة؛ ذلك لأن العمل الفنى الذى يتحقق بشكل مكتمل هو - فى الحقيقة - نتاج عملية طويلة ومعقدة من الاستكشاف إضافة إلى البناء». وهذا الاستكشاف يقع داخل عالم اللغة «كيف يستخدمها المرء». ومن شأن اللغة أن تتواءم مع المفهوم على نحو يوشك أن يكون مطرداً. ولابدّ للكاتب أن يتعامل مع اللغة التى تتكون مع أشكال هى كذلك مضامين.. تلك التى قد يقال عنها أنها معانٍ». إن الروائى «يجب أن يسأل نفسه كيف يمكن معالجة الكلمات التى جاءت هى - فى حد ذاتها - مشحونة بالمعنى من أجل توصيل معنى آخر أكثر اتساعاً يتمثل فى محتوى العمل ويرى «كارى» أن هذا يعد كذلك أصعب من ذلك.. ذلك أن الفنان لا يحاول فقط صوغ رؤيته الخاصة من خلال كلمات لها دلالاتها الراسخة ومعانيها الخاصة المحددة التى اكتسبتها على امتداد قرون طويلة من الاستخدام. ولكن هذه الكلمات يجب تنسيقها فى أبنية نحوية «جملة جملة وصفحة صفحة» على النحو الذى يدعم تأثير المفهوم الفنى.

وعلى هذا النحو يتبين لنا أن اللغة ليست مجرد كلمات، ولكن بنى مركبة، وعبارات مؤلفة، ونسق من الكلمات التى تحتفظ بفاعليتها الخاصة.

ويؤكد مارك شورر Mark Schorer أن هذا التحدى يعد سبيلاً لإنضاج روائيين عظام. كما يذهب إلى أن التكنيك يعد أحد أشكال الاكتشاف؛ فالمرء لا يضطر إلى مجرد تقييم مفاهيم الآخرين

أو التفكير فى مدى دقتها عندما يضعها على الورق (إنه نوع مجهد من إعادة التقييم نضطر جميعاً إلى معاناته)، ولكن المرء يكتشف جوانب جديدة لتلك المفاهيم «إن ميزة الروائى الحديث - بدءاً من جيمس وكونراد ومن دونهما - لا تنحصر فى كونه يولى اهتماماً عظيماً لوسيلته فى التعبير، ولكن فى كونه يكتشف، وهو معنىّ ببلوغ الغاية فى ذلك الصدد، موضوعاً جديداً وعظيماً»[٥]. وتتنامى خيوط المعنى الكامن فى التجربة المقدمة مع اطراد مسيرة الصياغة اللغوية التى يجب أن يتجسد من خلالها. ومثل ذلك التنامى صوب المعنى الأخصب لا يتم من أجل الفنان فحسب، ولكنه يتم كذلك من أجلنا نحن القراء عندما تأخذ هذه اللغة طريقها إلينا.

هـوامـــش

هوامش وتعليقات(*)

هوامش الفصل الأول:

(١) جوزيف هيلر Joseph Heller كاتب أمريكى معاصر، ولد فى بروكلين فى مايو سنة ١٩٢٣، ودرس فى نيويورك وكولومبيا وأكسفورد وبنسلفانيا. وروايته Catch22 ظهرت سنة ١٩٦١، وحققت رواجاً ملحوظاً بين الشباب وعنى بها بعض النقاد باعتبارها نموذجاً جيداً للكوميديا السوداء.

(٢) Major تجئ لمعنى الرتبة العسكرية التى تعادل عندنا رتبة «الرائد» وتجئ أيضاً فى معنى الرفعة وتميز المكانة عموماً وMilo قد تكون تدليلاً ساخراً للكلمة الإنجليزية Milard وهى وصف للإنجليزى المتميز الأرومة. وMinder صياغة منحوتة للسخرية من مادة Mind أماBinder فاسم الحصادة أو المجمعة أو كل ما من شأنه أن يساعد الالتصاق والتماسك، فإذا أضيف إلى ذلك إيقاع الأصوات وجرس الكلمة اكتملت ظلال التهكم والسخرية المقصودة.

(٣) «شارة الشجاعة الحمراء» "The Red Badge Of Caurage" اسم رواية تأليف ستيفان كرين Stephan Crane وهو كاتب أمريكى (١٨٧١-١٩٠٠) كتب الرواية والقصة القصيرة التى تغلب عليها الواقعية الانطباعية ويوظف خلالها الرمز، وهو الذى مهد سبيل الرواية الاجتماعية أمام كثير من الكتاب مثل: فرانك نوريس

(*) الهوامش التى أمامها مثل هذه العلامة للمؤلف وما سوى ذلك المترجم

Frank Norris وتيودور درايزر Theodre Dreiser وكانت الرواية المشار إليها سبب شهرته وإن لم تدر عليه كثيراً من المال، وهى عرض لأحداث الحرب الأهلية الأمريكية، ويصفها كرين نفسه بأنها «دراسة لسيكلوچية الخوف» نشرت سنة ١٨٩٥ وأتبعها بروايتين والعديد من مجموعات القصة القصيرة فى فترة وجيزة ونشر Wilson Fallett أعمال كرين كاملة فى اثنى عشر مجلداً سنة ١٩٢٥.

(٤) لويس كارول (١٨٣٢ـ ١٨٩٨) كاتب ومصور إنجليزى فضلاً عن كونه أحد علماء الرياضيات. وكانت روايته «مخاطر أليس فى بلاد العجائب» "Alice In Wonderland" التى صدرت سنة ١٨٦٥ التى قدمها فى شكل راقٍ وفريد من أشكال أدب العبث سبب شهرته واسمه الحقيقى تشارلز لوتودج دودجسون درس فى رجبى وأكسفورد وحصل على مرتبة الشرف فى الرياضيات سنة ١٨٥٤.

(٥) سول بللو Saul Bellow (١٩١٥ ـ) كاتب روائى ومسرحى أمريكى. تميز بسمو أسلوبه ومهارة صنعته الفنية، ويعد أقدر كتاب جيله على تقديم القصة. تتميز كثير من رواياته بالمزاج الساخر وظلال التهكم، حصل على جائزة نوبل فى الأدب سنة ١٩٧٦ وروايته «هندرسون ملك المطر» Henderson the Rain King التى نشرت سنة ١٩٥٩ معالجة ساخرة لموضوع جاد وهو دواعى المعاناة الإنسانية.

(٦) نسبة إلى ماكبث Macbeth بطل شكسبير Shakespeare

فى مسرحيته التى تحمل نفس الاسم وكتبها سنة ١٦٠٥ ونشرت سنة ١٦٢٣م وHeathcliff هو بطل رواية مرتفعات ويزرنج Wuthering Heights الرواية الوحيدة للكاتبة الشاعرة الإنجليزية. إميلى برونتى Scrooge, Emily Bronte هو الشخصية الرئيسية فى رواية A Christmas Carol لتشارلز ديكنزCharles Dickins تلك الشخصية التى أصبح اسمها مرادفاً لمعنى البخل والشح.

(٧) السادية عامة هى إحداث الألم بغية تحصيل المتعة. وفى علم النفس الحديث يتعلق هذا المصطلح بالمتعة الجنسية التى يحصلها الإنسان من ممارسة الجنس على نحو مقترن بالقسوة والعدوانية. والمصطلح مأخوذ من اسم الروائى الفرنسى Marquis de sade الذى كتب عن تفكيره وأفعاله السادية التى يراها عودة إلى طبيعة الإنسان الذى تشكل القسوة جزءاً من فطرته.

(٨) راجع الإصحاح الرابع من سفر دانيال فى العهد القديم.

(٩) Kurt Jr Vonnegut (١٩٢٢-) قصاص أمريكى معروف، تجد أعماله رواجاً بسبب أسلوبه الشعبى وميله إلى أحداث الإثارة والخيال، وروايته Salughterhouse Five تقدم قصة جندى أمريكى سجين فى أحد المعسكرات الألمانية حيث يشهد هناك بعض الأحداث الغريبة والمثيرة، ونشرت سنة ١٩٥٩ وتعد أقوى قصصه. و(توماس بنسون) Thomas Pynchon (١٩٣٧-) كاتب أمريكى يعنى فى رواياته بهموم إنسان العصر وبحثه الدائب عن هويته و "V" أولى رواياته نشرت سنة ١٩٦٣. وهذا هو الحرف الأول من اسم السيدة

التى يحاول البطل Herbert Stencil الكشف عن هويتها. وفيها يحاول الكاتب تقديم رؤية للحضارة الغربية فى القرن العشرين، تلك الحضارة التى تقابل غالباً بالنقد والاحتجاج، وينحى عليها بالتبعة فيما يعانى إنسان العصر.

(١٠) Herog أكثر رواياتSaul Bellow شهرة ونجاحاً، صدرت سنة ١٩٦٤وفيها يتناول حياة اليهود فى أمريكا المعاصرة. ولقد حصلت على جائزة الكتاب القومى سنة ١٩٦٥.

(١١) ديفيد لودج روائى وناقد أمريكى معاصر.

(12)* Languge of Fiction New York: Columbia University press 1966, pp.80-81.

(١٣) (C.S.Lewis) مؤلف ومعلم إنجليزى (١٨٩٨ـ١٩٦٣) عرف بخياله الرحب وتعبيره الواضح فى كتاباته الأدبية وفى قاعات محاضراته ولد فى بلفاست وتعلم أكسفورد على مرحلتين حيث تخللت الحرب العالمية الأولى فترة تعليمه وتخرج سنة ١٩٢٣ وعمل استاذا بكلية مجدلين وكمبردج لأدب النهضة والعصور الوسطى خلال السنوات الثمانى الأخيرة من حياته. من أعماله:

The Allegory of Love: A study in medieval tradition (1936), A preface to paradise lost (1942), English Literature in the Sixteenth century (1954).

وغيرها

(١٤) جين أوستن Jane Austen (١٧٧٥ـ١٨١٧) روائية

إنجليزية ظهرت رواياتها فى تزامن الكلاسيكية الحديثة والحركة الرومانسية. تفرغت للأدب والقراءة ولم تتزوج مطلقاً.

(١٥) Pride and Prejudice (الكبرياء والتحامل) أشهر روايات جين أوستن نشرت سنة ١٨١٣و Emma من أبرز أعمالها صدرت سنة ١٨١٦.

(١٦) أندريه جيد (١٨٦٩ـ١٩٥١) الكاتب الفرنسى المعروف، الذى يعد معلماً من معالم أوربا فى النصف الأول من القرن العشرين، نال جائزة نوبل فى الأدب سنة ١٩٤٧ وخلف أكثر من ستين دراسة فى الرواية والمسرح والنقد والرحلات والترجمة وغيرها.

(17)* Albert J. Guerard, introduction to the Issue perspectives on the Novel: Daedalus, 92(spring1963)201-202-

هوامش الفصل الثانى:

(١) جون أبديك John Hoyer Updike (١٩٣٢–) كاتب أمريكى معاصر. يكتب الرواية والقصة القصيرة والشعر والمقال وكتب الأطفال. ولد فى شلينجتون Shillington فى ١٨ مارس ١٩٣٢ لأب يعمل مدرساً للرياضيات فى إحدى المدارس العليا. تخرج أبديك فى هارفارد سنة ١٩٥٤ ومنذ ذلك الحين بدأت أعماله الأدبية فى الظهور تباعاً كانت أولى قصصه الناجحة «بيت فقير جميل» The Poor House Fair سنة ١٩٥٩. تتميز لغته بالثراء والقدرة على تفجير حيوية الصور المادية للعالم، ويعنى بالكشف عن أزمات المجتمع الأمريكى المعاصر. من أعماله الروائية المشار إليها

Rabbit Run التى صدر الجزء الأول منها سنة ١٩٦٠ ثم استكملها في جزئين صدر أحدهما Rabbit Redux سنة ١٩٧١ وصدر الأخيرRabbit is Rich سنة ١٩٨١. ومن أعماله الروائية The Centaur الذى حصل على جائزة الكتاب القومي وصدر سنة ١٩٦٣، Of The Form سنة ١٩٦٥،Couples سنة ١٩٦٨، A Month of Sundays سنة ١٩٧٢ وغيرها. ومن قصصه القصيرة مجموعات The Same Doorوصدرت سنة ١٩٥٩، Pigean Feathers سنة ١٩٦٢Bech A Book سنة ١٩٧٠Problem سنة ١٩٧٩. وله مسرحية طويلة باسمBuchanan Dying وصدرت سنة ١٩٧٤.

(٢) فى التعريف بـ Jane Austen راجع هامش ١٤ من هوامش الفصل الأول، أما توماس مان فكاتب ألمانى ولد فى إحدى مدن ليون فى السادس من يونيو سنة ١٨٧٥ كتب الرواية والقصة القصيرة. عد وريث التقاليد الأدبية للواقعية الأوربية والطبيعة على طريقة تور جينيف وإميل زولا خاصة فيما يتعلق بأسلوب الوصف المحكم. وبعد وفاة أبيه سنة ١٨٩١ انتقلت أسرته إلى ميونيخ وبقى هو فى ليون لاستكمال دراسته ثم لحق بها سنة ١٨٩٤ وفى ذلك الوقت تقريباً بدأت تظهر أعماله الأدبية، فظهرت أولى قصص «المرأة الساقطة» فى ذلك العام وبعد ذلك بأربع سنوات صدرت له مجموعة قصصية Little Herr Friedemann ثم توالت أعماله التى كان من أبرزها Budelenbroken التى تعد من أهم روايات الأجيال فى تاريخ

الرواية وتحكى تطور حياة أسرة ليول وعنها مع دعم سائر أعماله حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٢٩. ومات سنة ١٩٥٥ كلتسبرج بالقرب من زيورخ.

وأما تولستوى Tolstoy, Count Leo فهو الروائى الشهير الذى يعد فيلسوفاً أخلاقيا ومصلحاً اجتماعياً، ويقترن اسمه بروايته «الحرب والسلام» التى كتب فيما بين ١٨٦٥ـ١٨٦٩. وكذلك روايته أنا كارنينا التى صدرت فيما بين ١٨٧٥ـ١٨٧٧. ولد تولستوى فى سبتمبر ١٨٢٨، لأسرة من طبقة النبلاء الأرستقراطية غير أن أمه ماتت وهو طفل صغير ولحق بها أبوه بعد سنوات قصيرة فتعهدته وإخوته عمة طيبة. التحق بجامعة كازان سنة ١٨٤٤ ثم تركها سنة ١٨٤٧ ليتولى تعليم نفسه ويخوض رحلة حياة تفيض بالحيوية وقدر من الغرابة. ذكر دستويفسكى أن تولستوى سيبقى رائداً لكل روائى الدنيا. وذكر تورجينيف أنه أعظم روائى روسى. ترجمت أعماله إلى معظم لغات العالم. وتحول بعضها إلى أفلام سينيمائية. ومن أهم أعماله الأخرى:

A history of yesterday1851.

Childhoodt & Boyhood 1854.

Youth1857.

Confession 1882.

The Memoirs of a Madam1884.

What I believe1884.

Master andMan 1895.

what is Art1898.

وغيرها من الأعمال العديدة (راجع دائرة المعارف).

وأخيراً مات تولستوى على قارعة الطريق وبجوار سور إحدى محطات السكك الحديدية فى العشرين من نوفمبر سنة ١٩١٠ ودفن فى مسقط رأسه «باسنايا بولينا».

(٣) ستاندالStendhal هو الاسم المستعار للكاتب الفرنسى الشهير مارى هنرى بيلMarie Henri Beyle (١٧٨٣-١٨٤٢) الذى يعد علماً بارزاً من أعلام الحياة الأدبية فى فرنسا خلال القرن التاسع عشر. وربما كان أبرز أعماله التى ذاعت شهرته بسببها روايته: The Red And the Black التى صدرت سنة ١٨٣٠ وCharterhouse of Parma التى صدرت سنة ١٨٣٩. ولقد تنبأ ستاندال بأن قيمته الأدبية الحقيقية لن تعرف إلا بعد وفاته. وبالفعل لم ينل قدره الحقيقى من التقدير إلا فى أواخر القرن التاسع عشر. حيث أعيد اكتشاف عبقريته الخلاقة وآرائه الثاقبة فى النقد الاجتماعى.

(٤) تشارلز ديكنز: الروائى الإنجليزى المعروف (١٨١٢-١٨٧٠) الذى تميزت أعماله بالميل إلى الدعابة والسخرية التى تخدم غرضاً فنياً فى سوق الفكرة أو رسم ملامح الشخوص ومن أبرز أعماله: التوقعات الكبيرة، وأوليفر تويست، وديفيد كوبرفيلد.

أما أونوريه دى بلزاك Honre De Balzac (١٧٩٩-١٨٥٠) فهو

الروائى الفرنسى الذى يعد أحد أركان المدرسة الواقعية، وصاحب البصمات التى سوغت تمييز مذهب الطبيعة بعد ذلك ويقترن اسمه بعمله الكبير «الكوميديا الإنسانية» (١٨٣٠) والذى تضمن حوالى مائة وخمسين عملاً فنياً بين رواية وقصة قصيرة (حوالى مائة) ونثيرة أدبية (حوالى خمسين) وقدم ـ خلال أعماله ـ أكثر من ألفى شخصية قصصية.

(٥) سير والترسكوت Sir Walter Scott (١٧٧١ – ١٨٣٢) شاعر روائى اسكتلندى بدأ اهتماماته الأدبية بجمع الأغانى العاطفية والقصصية وتأليف القصائد الوجدانية الدرامية المشحونة بالإفراط العاطفى وعنى بتطوير الرواية التاريخية التى أصبحت تقترن باسمه فى التاريخ لهذا النوع الأدبى ولقد خلف سكوت أعمالاً متميزة فى الشعر والرواية والترجمة الأدبية التاريخية. من قصائده القصصية الشهيرة: The Lay The Lady of and Minstrel (1805) and of the Last (1810) Marmion (1808) and Lake وغيرها، ومن أعماله الروائية:، Waverly Guy Manner- ing, The Antiquary, Tales of My Landlord وغيرها كما كتب حياة نابليون فى تسعة مجلدات

(٦) يشير الكاتب إلى إنه سوف يتناول قصّ القصة فى الفصل الرابع من الكتاب الذى جعل عنوانه: السرد ووجهة النظر (ضمير القص).

(٧) ولد ويليام فوكنر William Faulkner سنة ١٨٩٧ وعاش

حياة أدبية حافلة حصل خلالها على جائزة نوبل سنة ١٩٤٩ ومات سنة ١٩٦٤ وتعد قصته The Sound and The Fury أول قصة اصطنع في تقديمها تيار الوعي، وهو يقدم فيها قصة عائلة كانت ثرية أدركها الفقر، فجاء أحد الأبناء (جيسون) ليحاول إنقاذ الأسرة بعد وفاة الأب، غير أن رصيد الأسرة السئ من فترة غناها أفسدها وأصاب معظم أفرادها بضروب مختلفة من الشذوذ.

(٨) كتب ليون إيدل Leon Edel كتاباً كبيراً بعنوان «القصة السيكلولوجية» تناول فيها الفترة ما بين ١٩٠٠–١٩٥٠ ونشر في فيلادلفيا سنة ١٩٥٥ وترجمه إلى العربية محمود السمرة سنة ١٩٥٩ وتولت المكتبة الأهلية في بيروت نشره.

(٩) إمـيل زولا هو الأسم الأدبي للروائي الفرنسي Edouard Charles Antoine ولد في باريس في أبريل سنة ١٨٤٠ وفيها مات في سبتمبر سنة ١٩٠٢ ترك عدداً وفيراً من القصص القصيرة والمقالات الأدبية وعدداً من المسرحيات والروايات الرائجة. ولقد تبع بلزاك وستاندال وفلوبيروتين في أهم الأسس الإبداعية خاصة ما يتعلق بتعريف الفن باعتباره طبيعة مرئية خلال لحظة مكثفة. ومن أهم أعماله: ـ Rougon Macquart, Loundes, Nana ..وغيرها. وصفه أناتول فرانس عند تشييع جنازته قائلاً: لقد كان لحظة في وعي الإنسانية.

(١٠) جون هوكز John Hawkes كاتب وناقد أمريكي معاصر، ولد في ستامفورد Stamford في السابع عشر من أغسطس سنة

١٩٢٥ ـ درس الآداب وحصل على إجازتها من جامعة هارفارد سنة ١٩٤٩ كما حصل على الماجستير من جامعة براون سنة ١٩٦٢، عمل فى البدء مساعداً لمدير مطبعة الجامعة، ثم محاضراً ثم أستاذاً للإنسانيات والإبداع الأدبى ـ نال عضوية الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم. له بعض الأعمال المسرحية وعدد كبير من الروايات من أبرزها:

- The Beetle Leg (1951).
_ The Goose on the Grave (1954).
_ The Blood Oranges (1971).
- Death, Sleep and the Traveler (1974).
- Adventures in the Alaskanx skin Trade (1985).

وآخر أعماله صدرت سنة ١٩٩٣ بعنوان:

Sweet William: A Novel of Old Horse.

وأما روايته المشار إليها The Lime Twig فصدرت سنة ١٩٦١ ووصفها عدد كبير من النقاد بالغموض والاقتراب من صيغة الحلم التى تحدث ما تحدثه الصدمة الكهربائية بالجهاز العصبى للإنسان. ويضرب بالكاتب وأعماله المثل على نقض الواقع وتدمير التجربة الحقيقية من خلال الحلم. وتعد هذه الرواية ـ بالذات ـ شاهداً جيداً على ذلك من وجهة نظر أوكونور Flannery O'Connor الذى يرى أن المرء يعانى قراءة تلك الرواية كما يعانى الحلم، ثم يسحب الحكم على سائر رواياته. ومن أهم آراء هوكز التى تكشف عن

توجهه الأدبى قوله: «لقد بدأت كتابة القصة مفترضاً أن الأعداء الحقيقيين للرواية يتمثلون فى الحبكة والشخصية والموقف والموضوع، ومتخليًا بالمرة عن تلك الوسائل المألوفة للتفكير فى القصة... إن مجمل الرؤية والبناء هو - فى الحقيقة - كل ما يبقى. كما أن البنية اللغوية والترابط النفسى يشكلون مناط اهتمامى الأول باعتبارى كاتباً للقصة» نقلاً عن: Contemporary Authors V. 47 P171 CALE

ولقد تعرض كل عمل من أعمال هوكز الروائية لكثير من هجوم النقاد الذى بلغ حد اتهام روايته: مخاطرات تجارة الجلود الألاسكية بالسخف وافتقاد المعني على حد تعبير Jack Beatty... بل إن تشارلز ماثيو Charles Matthew يتهمه بالجنون.

(١١) أنتونى بيرجس Wilson, John Anthony Burges

كاتب مسرحى وروائى وناقد إنجليزى معاصر. ولد فى فبراير سنة ١٩١٧ فى مانشستر، ودرس الآداب فى جامعتها التى تخرج فيها. عمل فى عدة وظائف حتى اشتغل بالتدريس أستاذاً زائراً فى جامعة كولومبيا وبرتستون وغيرها بدءاً من سنة ١٩٧١/٧٠، عضو الجمعية الملكية للأدب التابعة للمؤسسة التعليمية فى الجيش البريطانى. صدرت روايته المشار إليها (برتقالة آلية A Clockword Orange) سنة ١٩٦٢ وصدرت أولى رواياته سنة ١٩٥٦ Tine For a Taige أثناء وجوده فى الملايو وبروناى حيث عاش فى صدر حياته. وفى عام ١٩٥٩ عاد بناء على مشورة طبية خاطئة أوهمه فيها الطبيب أنه

سيموت خلال عام. ومن أعماله

- The Right to an Answer 1960.
- The Doctor Is Sick 1960.
- The Wanting seed 1962.
- Hony for the Bears 1963.
- Nothing Like the Sun 1964.
- The Land Where the Ice- Crean Grows 1979
- Earthy Powers 1980.

ولقيت أعماله ترحيباً وتقديراً أدبياً ملحوظاً. ويميزه الأسلوب لساخر المتفاصح الذى يقع بين العامية والفصحى وروايته المشار ليها تعد أكثر أعماله شعبية، وفيها يقدم رؤيته لسلوك شباب لمستقبل الذى يبدو أميل إلى العنف. ويصفها هو بأنها ليست أحب عماله إليه ولا أجودها. ولكنها أعدت فيلماً سينيمائياً، فكان ذلك من سباب رواجها. ويعد نفسه كاتباً جاداً يحرص على أن يجعل من حدث اليومى المألوف موضوعاً لقصته، مع العناية بالأسلوب... كما ميز أعماله بالنزوع النسبى إلى التشاؤم واتضاح الحس الدينى.

(١٢) دافنس وكلو Daphnis and Chloe حكاية رعوية سطورية يونانية قديمة تنسب إلى الفيلسوف اليونانى القديم نجوس Longus ومن ثم يعتقد أنها كتبت فى القرن الثالث أو ابع الميلادى وهى الفترة التى يرجح أنه عاش خلالها. وتحكى سة صبى (Daphnes) وفتاة(Chloe) تخلى عنهما أهلهما فشبا

فى كنف الرعاة، فوقع كل منهما فى غرام الآخر. وفى النهاية تزوجا ويعودان إلى عائلتيهما المحترمتين.

ولقد اكتسبت القصة شيوعاً كثيراً فى أوربا منذ عصر النهضة وتحولت إلى مادة خصبة وملهمة يستوحيها كبار الأدباء والرسامين والموسيقيين فى أعمالهم منذ ذلك الحين وحتى العصر الحاضر.

(١٣) إميل برونتى Emily Bronte إحدى البنات الثلاث لعائلة برونتى الإنجليزية، وتعد أكثرهن عبقرية.. شاعرة فذة وصاحبة الرواية الوحيدة المتميزة مرتفعات ويزرنج Wuthering Heights التى تركزت فيه كل قوى الخيال والإبداع التى خصت بها عائلة برونتى وتعد القصة نمطاً فذاً فى معالجة قضية التمرد والحرية والحب والانتقام... كما تعد - إلى حد ما - نوعاً من السيرة الذاتية... أو على الأقل اعتمدت فى كثير من مراحلها على توظيف مادة الحياة الخاصة فى إطار فنى تخيلى مصنوع بعناية فائقة.

هوامش الفصل الثالث:

(١) تشارلز ديكنز Charles Dickens (١٨١٢-١٨٧٠) روائى انجلترا الأشهر الذى عاش حياة حافلة بالأضداد وحمل روحاً شفافة ونفساً طموحاً. من أبرز أعماله:

- Pickwik Papers (1836-37).
- Oliver Twist (1837-1839).
- The Ole Curiosity Shop (1840).

- David Copperfield (1849-50).

- Great Expectations (1840-61).

وغيرها. وتعد قصته «التوقعات الكبيرة» - بصفة عامة - خير قصة نفسية بما تتضمن من حس ساخر وعمق نفسى ورؤية اجتماعية شعرية. وتعد مثالاً للقصة الفكتورية التى تهاجم النزعة المادية للحياة وتعلى من قيمة كفاح الطبقة الوسطى وجاءت فى ثلاث مراحل يرويها بطلها Pip بضمن الذات. وPip طفل يتيم لأب كان حداداً... يحمل توقعات خيالية بحياة رخية وثراء عريض... وتحمله هذه النزعة إلى إنكار أصوله والتوجه إلى المدينة حيث حياة التطفل الذى لا يجدى. ولكنه يستشعر القهر والانكسار حينما يكتشف أن مصدر توقعات الثراء لديه يرجع إلى «ماجويتش» المجرم السابق الذى كان يوماً ما صديقاً له. وعندئذٍ اكتشف القيم الزائفة لخيالاته فبدأ رحلة صارمة من العمل الجاد.

(٢) راجع الهامش رقم ١٥ من هوامش الفصل الأول.

(٣) سوف يعرض الكتاب لهذا العمل بقدر من التفصيل فى الفصل السابع منه.

(٤) ترولوب Anthony Trollope (١٨١٥-١٨٨٢) أحد كتاب العصر الفكتورى المتميزين. كتب سبعاً وأربعين رواية عدا كثير من كتب الرحلات والنقد الأدبى والقصص الكثيرة. نالت أعماله تقدير النقاد، وظلت أعماله واسعة الانتشار والرواج على امتداد القرن التالى لوفاته.

يقرن إلى جوار جين أوستن وديكنز وجورج إليوت وبرونت ووالتر سكوت ووليم مـاكبث ثاكـرى الذين أعـجب بهم ونهج نهـجـهم وزاد عليهم إنتاجاً من أعماله نذكر

- The Kellys and O'Kellys (1848).
- The Three Cleks (1858).
- Phineas Finn (1869).
- The Warden (1855).
- Framley Parsonage (1861).
-The Small House at Allington (1864).

وتعد أعظم أعماله أضخمها وهى:

- The Last Chronicle of Barset (1872).
- The Eustace Diamonds (1872).
- The Way We Live Now (1874-75).

(٥) فـرانز كـافكا F.Kafka (١٨٨٣-١٩٢٤) قـصـاص وروائى نمساوى ولد فى براغ، وكان أحد أربعة أبناء لتاجر يهودى عصامى كـان منتهى أمله أن يحظى بقدر من المكانة بين الأقلية الألمانية فى براغ. درس الأدب فى البدء ثم توقف بناء على ضغط أبويه وأكـمل بعد ذلك دراسة القانون واشتغل به. ترك عدداً كبيراً من القصص القصيرة فى مجموعتين، وثلاث روايات غير مكتملة. نشرت جميعها بعد وفاته، ومارست تأثيراً ملحوظاً فى الوعى الأدبى خلال القرن العشرين ـ وأعماله تتمثل فى المجموعتين القصصيتين:

- The Mate _ Morphosis.
- In the penal Colony-

وروایاته الثلاث:

- The Trail
- The Castle.
- Amerika.

هوامش الفصل الرابع:

(١) جـوزيف كـونراد Conrad, Joseph (١٨٥٧-١٩٢٤) روائی إنجليزى ـ بولندى الأصل ـ ولد فى الثالث من ديسمبر سنة ١٨٥٧ بالقرب من بيرديشيف Berdichev فى أوكرانيا حيث كانت تلك المنطقة تتبع بولندا، وإن كانت خاضعة فى ذلك الوقت للحكم الروسى. واسمه الكامل جوزيف تيودور كونراد ناليس كورزينووسكى J.T.K.Nalecz Korzeniowski وينتمى أبواه لأسراة بولندية مثقفة، ولقد كان والده شاعراً موهوباً ومترجماً بارعاً للأدب الفرنسى والإنجليزى، كما كان من أنصار الثورة على الهيمنة الروسية، ولذا انضم إلى الجمعية المركزية القومية للثوار البولنديين، فقبض عليه ونفى وطرد إلى فولوجدا Vologda بشمال روسيا سنة ١٨٦٢ فصحب زوجته وطفله إلى هناك، وبسبب من قسوة المنفى مات الأبوان بعد سنوات يسيرة وخلفا الطفل اليتيم (١٢ سنة) فى رعاية أحد أقاربه.

وعندما بلغ كونراد السادسة عشرة من عمره رحل إلى مرسيليا

وعمل على سفـينة تجـارية أتاحت له السفـر إلى غـرب الهند ثلاث مرات. وسرعان ما ترقى إلى بحار أول. وفي سنة ١٨٨٦ أصبح سيد سفينته الخاصة. وقام بالعديد من الرحلات إلى مختلف جهات العالم بما في ذلك أستـراليـا. وخـلال هذه الفـتـرة بدأت رحلته مع الكتـابة والإبداع القصصي حيث احتل البحـر ومناراته مكاناً مرموقاً على نحو ما نرى في:

- Almayer's Folly (1895).
- An Outcast of the Islands (1896).
- The Nigger of the "Narcissus" (1897).
- Tales of Unrest (1848).
- Lord Jim (1900).
- Youth (1902).
- The Mirror of the Sea(1906).

وثمة موضوعات اجتماعية وسياسية تناولها في أعمال أخرى مثل:

- The Secrat Agent (1907).
- A set of six (1908).
- Under Western Eyes (1911).
- Chance (1913).

وثمة أعمال أخرى إنسانية واجتماعية ذات طابع عام مثل:

- The Victory (1915).

- The Arrow of Gold (1919).

- The Rover (1913)

وغيرها

(٢) كـاثلين تيلّوتسـون Kathleen Mary Tillotson (١٩٠٦-) أستـاذة للأدب الإنجليزى فى جامعة لندن. تشتغل بالنقد وتكتب الرواية. وحررت العديد من الدراسات النقدية عن كبار كتاب الرواية بمفردها ومشتركة مع آخرين. صدر لها حتى عام ١٩٩٤ تسع روايات. ونالت العديد من جوائز التقدير عن بعض أعمالها ودراساتها.

(٣) جوبيتر Jove اسم كبير آلهة اليونان.

(٤) الجروتسك Grotesque نمط من الفن الزخرفي تتداخل فيه الأشكال النباتية مع الحيوانية بحيث تحيل ما هو طبيعى إلى إطار من الغرابة أو البشاعة والهمجية.

(٥) * يشير الكاتب إلى مصدره وهو كتاب:

Joseph Conrad; The Making of a Novelist (Cambridge - Harvard Univer. press1940).

(٦) كذا كتبت فى أصل الكتاب وإن كنا نعرف - اعتماداً على دائرة المعارف الأمريكية - أنها تكتب Absalom وهو اسم أهم روايات فوكنر وأصعبها وتجسد تمام نضجه الفنى.

(٧) فلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov (١٨٩٩-١٩٧٧) روائى روسى - أمريكى ولد فى بطرسبورج

(ليننجـراد) فى أبريل سنة ١٨٩٩ ثم عـاد إلى برلـين حـيث تعـيش أسرته. وفى العشرينيات والثلاثينيات كتب الشعر والمسرح والرواية. كتب بعض أعماله بالروسية وبعضها بالإنجليزية فى لغة مراوغة توقع القارئ فى حيرة أحياناً حيث يجعله اللعب بالكلمات عاجزا عن تحديد الدلالة المرادة يقينا، ومن ثم يطرح هذا المسلك مستويات متعددة للتفسير. سافر سنة ١٩٤٠ إلى الولايات المتحدة الأمريكية كى يحاضر فى جامعة ستانفورد عن اللغة السلافية. ثم اشتغل بتدريس الأدب فى ويلسلى وكورنيل وهارفارد. ثم عاد سنة ١٩٥٩ إلى أوربا فعاش فى مونتربيه Montreux من سويسرا Swحتى مات فى الثانى من يوليو سنة ١٩٧٧.

ظل نابوكوف شبه مغمور حتى صدرت روايته «لوليتا» Lolita سنة ١٩٥٨ رغم صدور ثلاث روايات تقريباً قبلها بالإنجليزية عدا ما كتبه بالروسية ثم ترجم معظمه. وفى «لوليتا» يعنى نابوكوف بتصوير معاناة الرجل الأوربى المحترم الذى يعيش فى منتصف العمر من خلال شخصية هامبرت H.Humbert فى علاقته بمراهقة أمريكية فاتنة. ولقد أحدثت الرواية ردود أفعال متفاوتة عند نشرها. ولا شك أن الاجتهاد فى تفسيرها يقدم رؤى مختلفة. من أعماله الأخرى:

- The Real Life of Sebastian Knight (1941).
- Bend Sinister (1947).
- Conclusive Evidence (1951).
- Ade (1954).

كما صدرت له مجموعة القصص القصيرة Nabokov's Dozen سنة ١٩٥٨ كذلك.

(٨) رواية ساخرة صدرت سنة ١٨٥٢ فى طبعتها الأولى.

(٩) تنسب الظاهرة الجمسية إلى الروائى الرائد جيمس جويس Games Joyce صاحب Uluses (عوليس) التى يراها البعض أعظم رواية إنجليزية. ولقد ترجمها د. طه محمود طه إلى العربية وصدرت أوائل الثمانينيات.

(١٠) جوستاف فلوبير .Flaubert,G (١٨٢١-١٨٨٠) هو الروائى الفرنسى الأشهر صاحب الرائعة الذائعة «مدام بوفارى» Madame Bovary التى نشرت سنة ١٨٥٧. استحق بفضل موهبته ومقدرته الفنية المتميزة أن يحتل مكان ريادة الأدب الواقعى والطبيعى خلال القرن التاسع عشر. كتب فلوبير الكثير، ولكن شيئاً لم ينشر له قبل السادسة والثلاثين من عمره حين بدأ نشر مدام بوفارى فى حلقات عبر جريدة Revue de paris ومن أعماله الغربية العاطفية، ثلاث حكايات وسلامبو وغيرها.

(11)* percy Lubback, The Craft of Fiction (London; Jonathan cape,1921).

(١٢) هنرى جيمس Henry Games (١٨٤٣-١٩١٦) روائى أمريكى شهير صاحب القصة الشهيرة The Ambassadors ويعد من أعلام تيار الوعى. وله كذلك رودريك هدسون Roderick Hud-sor وصورة سيدة Portrait of a Lady وربما عدت قصة

The Turn of the Screw «دورة اللولب» أشهر قصصه وله سوى ذلك العديد من الروايات والقصص الكثيرة.

(١٣) يشير الكاتب إلى مادة الفصل الثانى من هذا الكتاب.

(١٤) نسبة إلى المجمع المسكونى الذى عقد فى نيقية بآسيا الصغرى سنة ٣٢٥ ميلادية.

هوامش الفصل الخامس:

(١) سبق تناولها فى الفصل الأول من الكتاب.

(٢) سبق تناولها فى الفصل الثانى من الكتاب.

(٣) فيتزجيرالد Fitzgerald, F.Scott (١٨٩٦-١٩٤٠) كاتب أمريكى كتب الرواية والقصة القصيرة، ويعد من أهم كتابها خلال القرن العشرين. وتعد روايته المشار إليها The Great Gatsby التى صدرت سنة ١٩٢٥ أوسع أعماله شهرة. وبطلها هو Jay Gatsby ولا ينفى هذا أن أول روايات فيتزجيرالد قد حققت نجاحاً مدوياً وهى روايةThis Side of Paradise «هذا الجانب من الفردوس وثمة أعمال أخرى له منها (1934) Tender Is the Night التى تعد أطول رواياته. ومنها روايته The Beautiful and Damned (1972) فضلاً عن رواية The last Tycoon التى مات قبل أن يفرغ منها وكذلك عدد كبير من مجموعات القصة القصيرة.

وأما فيودور ميخائيل وفيتش دستويفسكى Dostoyevsky (١٨٢١-١٨٨١) فعلم الرواية الروسية والرواية العالمية الأشهر. صاحب الجريمة والعقاب والأخوة كارمازوف وصديق العائلة وبيت

الموتى ورسائل مع العالم السفلى... وغيرها، وراسكولينكوف Ras-kolnikov هو بطل Crime and punishment.

(٤) لورد جيم Lord Jim هو بطل رواية جين أوستن Emma و Marlow هو راوى تلك القصة.

(٥) هيرمان ميلفيل Melville,Herman (١٨١٩-١٨٩١). كاتب وشاعر أمريكي اقترن اسمه بروايته الرمزية موبى ديك Moby-Dick التي لم تأخذ حقها من التقدير إلا بعد وفاته. يعد من أبرز كتاب القصة القصيرة والرواية فى أمريكا خلال القرن التاسع عشر. من أعماله الأخرى، White - Jaket, Redbum, Omoo, Typee, Billy Budd وغيرها

(٦) إى إم فورستر Forster,E.M. (١٨٧٩-١٩٧٠) كاتب إنجليزى، ولد فى لندن، ومات أبوه عقب ولادته بعام واحد فكان لأمه وعمه ثرية له التأثير الكبير فى حياته كتب خمس روايات جعلت منه - خاصة روايته A Passage to India «الطريق إلى الهند» عمدة كتاب الرواية فى عصره. تخرج فى كمبردج وسافر إلى اليونان وإيطاليا، وزار الهند مرتين فى سنة ١٩١٠، ١٩١٢ وأثناء الحرب العالمية الأولى عمل مع الصليب الأحمر الدولى بالقرب من الإسكندرية فى الساحل الشمالى بمصر. أما أثناء الحرب العالمية الثانية فكان مذيعاً بارزاً فى الإذاعة البريطانية BBC وظل عزباً إلى أن مات فى كوفينترى بإنجلترا سنة ١٩٧٠، ورواياته هى:

- Where Angels Fear to Tread (1905).

- The Longest Journey (1907).
- A Room With aView (1908).
-Haward's End (1910).
- A Passage to India (1924).

فضلاً عن مجموعات من المقالات والقصص القصيرة ورواية موريس Maurice التى كتبت خلال سنتى ١٩١٣-١٩١٤ ولم تنشر إلا بعد وفاته بسبب موضوع الشذوذ الجنسى الذى تعالجه. هذا بالإضافة إلى العمل النقدى الذى مارس تأثيراً كبيراً على النقد الروائى وهو كتاب(Aspects of the Novel (1927

(7)* E.M Forster, Aspects of the Novel (New York: Harcourt Brace Jovanovich-1927 p.73).

(٨) ناثانيل وست West, Nathanael روائى أمريكى ولد فى نيويورك فى أكتوبر سنة ١٩٠٢ ومات فى حادثة أتوبيس سنة ١٩٤٠. درس فى جامعة براون اشترك فى تحرير مجلة Contact مع رفيقه وليام كارلوس إلى جانب عمله مديراً لأحد الفنادق. كتب أربع روايات تكشف عن موهبة متميزة منها:

- Miss Lonelyhearts (1933).

والثانية هى القصة المشار إليها والتى تعد أنضج قصصه.

- A cool Million (1934)
- The Day of The Locust (1939).

فضلاً عن قصته الأولى The Dream life of Balso Snell

التي صدرت سنة ١٩٣١.

ولقد تميز وست بين كتاب الرواية الأمريكية بالتصوير القوى اللافت واللغة الرصينة المشعة والموهبة المتفردة فى نسيج التعبير الشعرى والنزعة الهجائية الخاصة..

(٩) إياجو Iago اسم أحد ضباط القائد «عطيل» فى مسرحية شكسبير التى تحمل اسم «عطيل» وكان إياجو مقرباً لقائده ولكنه حاول إغواء زوجته «ديدمون». وعندما صدته مارس الدس والوقيعة بين الزوجين، واتهم ديدمونة عند عطيل، وتملكته الغيرة، فقتلها عبر سلسلة من الأحداث المثيرة. ثم تبينت له الحقيقة بعد ذلك فندم وانتحر.

أما «عطيل» فاسم بطل المسرحية المسماة بهذا الاسم وهى مسرحية نثرية فى خمسة فصول مثلت على خشبة المسرح سنة ١٦٠٤ ونشرت مكتوبة سنة ١٦٢٢. وعطيل فى المسرحية قائد عربى يعمل فى خدمة حكومة البندقية. أحبته ديدمونة بعد أن بهرت بشجاعته وبطولاته الحربية.

هوامش الفصل السادس:

(١) إرنست هيمنجواى Hemingway, Ernest (١٨٩٩-١٩٦١) كاتب الرواية والقصة القصيرة الأمريكى الشهير، يعد من أعظم مؤلفى القرن العشرين. حصل على جائزة نوبل فى الآداب سنة ١٩٥٤ كتب إلى جانب الرواية والقصة القصيرة الشعر والمقال الصحفى وعرف بما يسمى «اللاقصة» ومنه الموت عند

الظهيرة ١٩٣٢ والجحيم الأخضر فى أفريقيا ١٩٣٥ والعيد المتحرك ١٩٦٤ وغيرها. صاحب أسلوب متميز ينفى كل ما يمكن الاستغناء عنه، ويكتفى فيه بالجملة القصيرة البسيطة مع قدر من الصفات والظروف. كان يعتبر مارك توين وستيفن كرين وجير ترودستن وعزرا باوند معلميه الإبداع الأدبى. ترك هيمنجواى ست روايات وأكثر من خمسين قصة قصيرة. من رواياته:

- The Sun Also Rises 1926.
- A Farewell to Arms 1929.
- To Have and Have Not 1937.
- For Whom the Bell Tolls 1940.
- Across the River and into the Trees 1950.
- The Old Man and the Sea 1952.

وأما المجموعات القصصية فمنها:

- In Our Time1925.
- Men Without Women1927.
- Winner Take Noting1933.
- The Fifth Column and the First Forty-nine Stories1938

وقد تضمنت المجموعة الأخيرة بعض قصصه الشهيرة مثل The Short Happy Life of Francis Macombers, The Killers, The Snows of Kilimanjaro.

(٢) لورانس ديفيد هربرت .Lawrence D.H (١٨٨٥-١٩٣٠) روائى وقصاص وشاعر إنجليزى يعد أحد الأعلام البارزين من نوى التأثير فى الإبداع الأدبى خلال القرن العشرين. ولقد كان - فى رأى فورستر - أحد «صناع» الرواية الإنجليزية الحديثة شأنه شأن جيمس جويس، ودورثى ريتشاردسون وفرجينيا وولف. زار المكسيك وأستراليا وإيطاليا وأخيراً فرنسا حيث مات بها فى مارس ١٩٣٠ إثر أزمة صدرية. تتميز أعماله بالجمال الحسى. ومن أهم أعماله:

-Lady Chatterley Lover 1928.

-Sons and Lovers 1913.

- The Rainbow 1915.

-The Lost Girl 1920.

- The plumed serpent 1929.

فضلاً عن القصص القصيرة والأشعار والصور الوصفية والخواطر.

(3)* Comic Resolution in Fielding's Joseph Andrews College English,15 (1953)11-19.

(٤) ناثانيال هوثورن.Hawthorne N . (١٨٠٤-١٨٦٤) كاتب أمريكى كتب الرواية والقصة القصيرة والمقال. جعلته قصته الشهيرة The Scarlet Letter الحرف القرمزى يحتل مكان الريادة الأصيلة للقصة الأمريكية خلال القرن التاسع عشر. صاحب أسلوب دقيق موجز محمل بالرمز والتورية يستطيع من خلاله بث الملامح الوجدانية

لشخوصه والمناخ المحيط بهم والمؤثر فيهم ولقد منحت أعماله القصة الأمريكية مذاقها الخاص من أعماله:

- The Gentle Boy 1831.
- Grandfathers Chair 1841.
- Liberty Tree 1841.
-The Blithedale Romance 1852.
- The Scarlet Letter 1850.
-The House of the seven Gables 1851.

وغيرها من القصص القصيرة والمقالات.

هوامش الفصل السابع:

(١)* نقلاً عن:

principles of Literary Criticism (New York, Harcourt Brace Jovanovich,1961) p.267.

(٢)* نقلاً عن:

The World We Imagine (New York, Farrar, Straus Giroux,1948) pp24-48.

(٣) صاحب الرواية المتفردة عوليس Ulysses ولد فى فبراير ١٨٨٢.

(٤)* راجع:

Atr and Reality: Ways of the Creative Process (New York: Doubbeday,1961) pp102,113.

(٥)* راجع:

The World We Imagine op.cit.,p10.

المحتوى

الموضوع **الصفحة**

إشـــارات

المؤلف : روجو ب. هينكل

مؤلف هذا الكتاب روجر ب. هينكل Roger B. Henkle أستاذ أمريكى للأدب الإنجليزى بجامعة براون. ولد فى لينكولن Lincoln فى منتصف ديسمبر ١٩٣٥ وحصل على بكالوريوس الآداب من جامعة نبراسكا سنة ١٩٥٦، وعلى شهادة L. L. B. من جامعة هارفارد سنة ١٩٥٩، وعلى الدكتوراة من جامعة ستانفورد Stanford Univ. سنة ١٩٦٨. عمل وكيلاً لمؤسسة قانونية من ١٩٥٩ حتى ١٩٦٤ ثم عين أستاذاً مساعداً بجامعة براون سنة ١٩٦٨ حتى سنة ١٩٧٠ ثم أستاذاً مشاركاً فأستاذاً للأدب الإنجليزى بها. عين عضواً بالهيئة القومية لمراجعة المنح الداخلية فى الإنسانيات سنة ١٩٧٠ ثم تولى إدارة تحرير الرواية فى منتدى القصة منذ سنة ١٩٦٩ حتى الآن. كما أنه عضو الجمعية الأمريكية للغويات الحديثة، ونال تكريم جمعية الإنسانيات المذكورة سنة ١٩٨٢.

شارك فى كتاب :

High Art and Low Amusement. C. N. Patter 1976

وكتاب :

Comedy in Gravety's Rainbow , Indiana Univ. Press 1978.

وكتاب :

Comedy and Culture : England 1802 - 1900 Princeton Univ. Press 1986.

وله إسهامات فى كثير من المجلات منها

Sewanee Review
Virginia Quarterly Reviw
Mosaic

وغيرها.

المترجم : د. صلاح رزق

تخرج من دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٧٣. ماجيستير ١٩٧٧. دكتوراه ١٩٨٢.
تدرج فى المناصب أستاذ فى قسم الدراسات الأدبية حالياً.
درس فى جامعة القاهرة وجامعة الملك عبد العزيز وبعض الجامعات المصرية.
المؤلفات : فى دراسة الشعر القديم ، القصة القصيرة ، الرواية.

الفنان : موندريان (١٨٩٢ - ١٩٤٤)

من أهم فنانى النصف الأول للقرن العشرين، ويعتبره الكثيرون أبو فن العمارة الحديثة.
وقد أعطت هولندا للعالم ثلاثة فنانين عظام :
رمبرانت – فان جوخ – موندريان.

آفاق الترجمة

(يوليو ٩٥ ـ يونيو ٩٦)

النظرية الأدبية المعاصرة	تأليف : رامان سلدن ترجمة : د. جابر عصفور
مدن الآخرين	أشعار ترجمة : أحمد ع. حجازى
صحراء التتار	رواية : دينو بوتزاتى ترجمة : موسى بدوى
الحب	رواية : مارجريت دورا ترجمة : د. فوزية العشماوى
أساطير	تأليف : رولان بارت ترجمة : سيد عبد الخالق
نشيد بحرى	شعر : فرناندو بيسوا ترجمة : المهدى أخريف
هبة الطوطم	أساطير الهنود الحمر ترجمة : راوية صادق
أزهار الشر	شعر : شارل بودلير ترجمة : محمد أمين حسونة
مرآة الحبر	نصوص : بورخيس ترجمة : محمد عيد إبراهيم
النظرية الأدبية المعاصرة (ط ٢)	تأليف : رامان سلدن ترجمة : د. جابر عصفور
الشعر والتجربة	تأليف : أرشيبالد مكليش ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسى
رامبو وزمن القتلة	تأليف : هنرى ميللر ترجمة : سعدى يوسف
مداخل الشعر	تأليف : باختين . لوتمان . كوندراتوف ترجمة : أمينة رشيد . سيد البحراوى
باختين : المبدأ الحوارى	تأليف : تودوروف ترجمة : فخرى صالح

آفاق الترجمة

(يوليو ٩٦ ـ يونيو ٩٧)

عراف الضوء	شعر للمكفوفين الإسبان ترجمة : إلهام عيسى
التأويل والتأويل المفرط	تأليف : امبرتو إكو ترجمة : ناصر الحلواني
عصر البنيوية	تأليف : إديث كريزويل ترجمة : د. جابر عصفور
الدراسة النفسية للأدب	تأليف : مارتن ليندأور ترجمة : د. شاكر عبد الحميد
هبوط الليل	شعر : و. هـ. أودن ترجمة : د. ماهر شفيق فريد
الغرفة الفارغة	شعر : جاك آنصي ترجمة : محمد بنيس
قصيدة النثر	تأليف : سوزان برنار ترجمة : د. زهير مجيد مغامس
ساعي البريد يدق الباب مرتين	رواية : جيمس كين ترجمة : أحمد عمر شاهين
قصر الضحك	شعر : زبيجنيف هربرت ترجمة : عبد المقصود عبد الكريم
الملاك الصامت	رواية : هاينرش بول ترجمة : طلعت الشايب
مصباح اللذات	الشعر الفارسي المعاصر ترجمة : محمد اللوزي
الأنا الآخر	قصص من أمريكا اللاتينية ترجمة : د. طلعت شاهين
السرير المائدة	شعر : بول إيلوار ترجمة : إدوار الخراط
همس الأمواج	رواية: يوكيو ميشيما ترجمة : مدحت محمد عبد العزيز
الدودة الهائلة	كافكا، الأعمال الكاملة ـ ١ ترجمة : الدسوقي فهمي
النقد الأدبي	مجموعة نقاد فرنسيين ترجمة : د. هدى وصفي

آفاق الترجمة

(يوليو ٩٧ ــ يونيو ٩٨)

أغانى شيراز (ج ١)	غزليات : حافظ الشيرازى ترجمة : د. إبراهيم الشواربى
حرب مع السمندر	رواية: كارل تشابك ترجمة : حسين العامل
هذا هو الإنسان	تأليف : نيتشه ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد
منظورات	نصوص : چورچ حنين ترجمة: بشير السباعى
أغانى شيراز (ج ٢)	غزليات : حافظ الشيرازى ترجمة : د. إبراهيم الشواربى
رسائل إلى ميلينا	رسائل: كافكا ترجمة : الدسوقى فهمى
اكتب إليك من بلد بعيد	نصوص : هنرى ميشو ترجمة : سامى مهدى
السقوط على الأرض	أشعار : تيد هيوز ترجمة : سهيل نجم
بيانات السوريالية والأوانى المستطرقة	نصوص : أندريه بروتون ترجمة : صلاح برمدا
موجز تاريخ الاتحاد السوفيتى	تأليف : روچيه جارودى ترجمة : نورا أمين
تاريخ المسألة المصرية	تأليف : تيودور رتشتين ترجمة : عبد الحميد العبادى ومحمد بدران
الديمقراطية	تأليف : دليل بيرنز ترجمة : محمد بدران
امرأة فى الثلاثين	تأليف : مجموعة كتاب قصة ترجمة : علاء الديب

آفاق الترجمة

(يوليو ٩٨ - يونيو ٩٩)

كتاب الطباع	تأليف : ثيوفراسط ترجمة : عبد الغفار مكاوى
شدو البلبل	قصص : فولفجانج بورشرت ترجمة : سمير مينا جريس
الطفل المنبوذ	تأليف : ميلان كونديرا ترجمة : رانية خلاف
عدوى اللدود وأحلى سنين	روايتا : ويللا كاثر ترجمة : ايزابيل كمال
الصراع مع الملاك	شعر : جاك بريفير ترجمة : سامى مهلى
نهاية العالم هذا المساء	رواية : كاترين دو ريشو ترجمة : شيرين محمود الخطيب
التراث والتطور	تأليف : إحسان نراقى ترجمة : عبد الوهاب علوب
الحرير	رواية : أليساندرو باريكو ترجمة : طلعت الشايب
محاكمة ترابيس	تأليف : فردريش دورنمات ترجمة : كريم حسين نعمه
لماذا نقرأ الأدب الكلاسيكى	تأليف : إيتالو كالفينو ترجمة : مى التلمسانى
شهر العسل المر	تأليف : لمجموعة ترجمة : ادوار الخراط
الغول	تأليف : بيتر فايس ترجمة : فؤاد حداد

قراءة الرواية

تأليف : روجر ب. هينكل
ترجمة : د. صلاح رزق

فى الأعداد القادمة

الكونت المشطور
عوالم بورخيس
مشاهد زوجية

قراءة الرواية

قراءة الرواية يقدم مدخلا محكماً للتقنيات الرئيسة فى تفسير القصة. إن التقنيات النقدية المقدمة فى هذا الكتاب يمكن تطبيقها توّاً على كل رواية تقرؤها: ما الذى نبحث عنه؟ ما الذى ينبغى التقاطه وتدوينه؟ كيف نحدد التيمات الهامة فى النص؟ كيف نطرح الأسئلة الملائمة؟ لقد تم تناول المناهج الدقيقة التى تتيح لنا الإجابة عن تلك الأسئلة على نحو تام.

سوف نجد فى هذا الكتاب مناقشات مستفيضة لاستجلاء العناصر التى تشكل مقومات العمل الروائى ومفاتيح تحليله: البناء، الحبكة، السرد ومنظور القصّ، تشخيص الشخوص، المشهد، اللغة.. مع ما يدعم تلك المناقشات من الاقتباسات التى تم اختيارها من أعمال أبرز الروائيين العالميين، الكلاسيكيين والمعاصرين على السواء. ★

READING THE NOVEL